الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



كلية الآداب والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

النقد الأدبي في الأندلس
اتجاهاته وقضاياه
من القرن السادس إلى القرن الثامن الهجري

بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي تخصص النقد الأدبي

إعداد الطالبة :
الضاوية بريك

إشراف الأستاذ الدكتور:
الشيخ بوقربة

أعضاء لجنة المناقشة

- أ.د هواري بلقاسم. رئيسا جامعة وهران 1
- أ.د الشيخ بوقربة. مشرفا ومقررا جامعة وهران 1
- أ.د ناصر اسطنبول. مناقشا جامعة وهران 1
- أ.د محمد مرتاض. مناقشا جامعة تلمسان
- أ.د محمد بلوحي. مناقشا جامعة سيدي بلعباس
- أ.د سعيد عكاشة. مناقشا جامعة سيدي بلعباس

السنة الجامعية 2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِيَ أَنَ اَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنَ اَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾

صدق الله العظيم

الآية: 19 من سورة النمل

الإهــــــــــــداء

إلى كمال..

أستاذا وزوجا ورفيق درب..

هدية شكر وحبّ ووفاء...

دام الدرب نديا..مشرقا باليقين..

تدفئه الأحلام..ويعطره عبق الكتب...

الــــمــــقــــدمـــــــــة

لا يخفى على المتخصّص في مجال الأدب العربي ما حظي به الأدب الأندلسي من عناية واهتمام من الباحثين، فدُرس تاريخه وخصائصه الفنية وقيمه الفكرية ومقوماته الجمالية، وإن كانت هذه الدراسات لم تصل بعد إلى استجلاء كلّ معالم هذا الأدب، واكتشاف كنوزه كلّها.

في المقابل لم يلقَ النقد الأدبي في الأندلس مثل هذا الاهتمام، وحتى الدراسات القليلة التي تناولته – خاصة الفترة المحددة للدراسة في هذا البحث- كان معظمها دراسات تأريخية، هدفها الإحصاء والتعريف بالمصادر النقدية، حاله في ذلك حال العديد من المجالات الأخرى في هذا التراث، لازالت جوانب مهمة منها طي النسيان، كالعلوم والفلسفة والنحو والفقه والشريعة. فإنّ الكثير من مصادر هذا التراث مازالت مخطوطات، تحتاج إلى من يخرجها إلى النور.

هذه العوامل كلها كانت دافعا هاما لاختيار هذا الموضوع للبحث. أمّا عن اختيار هذه الفترة (من القرن السادس إلى القرن الثامن)، فيعود سببه الأساسي إلى أنّها الأقل دراسة، مقارنة بالفترات الأخرى في تاريخ النقد الأندلسي. فلا يكاد يجهل المهتم بالنقد العربي القديم أسماء مثل: ابن حزم وابن شهيد وابن عبد ربه، بينما نجد قلة من المهتمين بهذا الحقل يعرفون أسماء نقاد من أمثال: ابن سعيد والمواعيني والكلاعي. وحتى الدراسات التي تناولت هذه الفترة، قصرت اهتمامها على أسماء معينة كابن بسام وابن رشد وحازم القرطاجني.

تعتبر هذه الفترة، من التاريخ السياسي للحضارة العربية الإسلامية، فترة الانهيار واقتراب النهاية. وهو ما انعكس سلبا على الأدب والفكر، فكسد الشعر وضعف أثره في النفوس. وظهر أثر ذلك في النقد فاتّجه الاهتمام إلى التأليف في البلاغة والإكثار من التقسيمات

والتفريعات في المصطلحات البلاغية. وربما كان ذلك استجابة ومجاراة لطغيان الاهتمام بالشكل والزخرف اللغوي الذي طغى على الشعر العربي في هذه الفترة.

فإذا كان هذا هو الحال في المشرق، فلا ننتظر جديدا في الأندلس. أدّت هذه الفكرة إلى إعراض الباحثين عن دراسة التراث النقدي في الأندلس، وحتى في المغرب العربي. وهو ما أدّى إلى إهماله وتأخر البحث فيه.

الواقع أنّ الحركة الأدبية والنقدية في الأندلس، شهدت ازدهارا كبيرا في هذه الحقبة التاريخية، سواء من خلال المؤلفات النقدية المتخصصة، وإن كانت قليلة، أو من خلال الآراء النقدية المتناثرة في كتب المختارات والشروح الشعرية وكتب التراجم والطبقات والرسائل، وحتى كتب التاريخ التي ألّفها أدباء، كمؤلفات لسان الدين ابن الخطيب. فقد امتازت هذه الفترة بازدهار كبير في هذا النوع من المؤلفات، وغزارة في الإبداع الأدبي.

وغلب على النقد في هذه المؤلفات الطابع التطبيقي، سواء أكان في تعرّض الناقد للقضايا الأدبية المختلفة، أم في إيضاح التوجه الذي ينطلق منه ويدافع عنه. حدث هذا رغم الظروف التاريخية الصعبة التي كانت تعيشها الأندلس في هذه الفترة الحساسة الصاخبة، فقد قامت دول وانهارت أخرى، وكانت مدن الأندلس تتهاوى تباعا في يد العدو الصليبي الحاقد.

وكأن الأندلسيين الذين بدأوا يستشعرون ذاتهم الفكرية، ويحاولون تلمس هويتهم الثقافية المتميزة منذ القرن الخامس الهجري، إن لم نقل قبله، راحوا في هذه المرحلة يسارعون إلى ترسيخ هذه الذات وإثبات هذه الهوية قبل فوات الأوان. أي قبل النهاية التي باتت وشيكة.

من هنا تتجلّى أهمية هذا البحث، إذ يحاول أن يبرز القيمة الفكرية لهذه الحركة النقدية المتميزة، هادفا من وراء ذلك إلى وضع جهود النقاد الأندلسيين، في هذه المرحلة المتأخرة من الحضارة العربية الإسلامية، في موضعها الصحيح من تاريخ النقد العربي، باعتبارها تشكّل حلقة هامة من حلقاته.

وتجدر الإشارة إلى أنّ دراسات هامة، وإن كانت قليلة، سبقت إلى هذا الموضوع منها: دراسة الدكتور إحسان عباس في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب- نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن)، حيث خصص حيزا هاما للحديث عن النقد الأدبي في الأندلس في القرنين السادس والسابع. كما خصص فصلا ختاميا للنقد الأدبي عند ابن خلدون ولسان الدين ابن الخطيب.

وقد أعطى صورة واضحة عن أهم المؤلفات النقدية والبلاغية الأندلسية، وتعرض للقضايا النقدية التي تناولها الأندلسيون، في هذه المؤلفات، وفي كتب التراجم والرسائل. وأشار إلى أهم الاتجاهات التي عرفها الأندلسيون.

ومن الدراسات في هذا الموضوع كتاب الدكتور رضوان الداية (تاريخ النقد الأدبي في الأندلس)، وكان هدف هذه الدراسة تاريخيا استقصائيا، فقد وقف عند المؤلفات النقدية والبلاغية الأندلسية من الفتح إلى سقوط الأندلس. وتطرق بإيجاز إلى القضايا المعالجة في هذه المؤلفات.

وهناك دراسات أخرى أكثر عمقا، إلا أنّها وقفت عند حقب محددة،كدراسة الدكتور شريف راغب علاونة (النقد الأدبي في الأندلس في عصر المرابطين والموحدين). وهي دراسة

قيمة عرضت أهم القضايا التي تناولها النقاد الأندلسيون في هذه المرحلة. ووضّحت الاتجاهات التي انتظمت آراءهم.

كما تصادفنا في هذا الإطار أيضا، دراسة الدكتور محمد عبد الواحد (النقد الأدبي في الأندلس – عصر المرابطين). وقد حاول قراءة المصنفات النقدية في هذا العصر والربط بينها، لتشكيل موقف موحد منها. والربط بينها وبين آراء النقاد المشارقة، للكشف عن مدى أصالتها.

ومن الدراسات القيمة كذلك، بحث الدكتور مقداد رحيم (اتجاهات نقد الشعر في الأندلس في عصر بني الأحمر)، وتتجلى قيمة هذه الدراسة، بالإضافة إلى الدقة التي بحث بها القضايا النقدية التي أثارها الأندلسيون في هذه المرحلة، في إشارة الباحث إلى العديد من المصنفات النقدية والبلاغية المؤلفة في هذه الفترة، والتي لم يصلنا من معظمها إلا الاسم، بينما لازال بعضها الآخر مخطوطا ينتظر التحقيق.

انطلاقا من كل هذا، يطمح هذا البحث إلى دراسة الظاهرة النقدية الأندلسية خلال هذه الحقبة التاريخية الطويلة دراسة متأنية، تهدف إلى قراءة الآراء النقدية في ضوء عصرها وموقعها من التاريخ، والربط بينها لتشكيل رؤية موحدة تجمعها، والكشف عن الخلفيات الفكرية والمعرفية التي تحكمها، وإدراك ملامح التطور الذي بلغته في تناول الظاهرة الأدبية، وصياغة التصورات النظرية التي تعتبر أساس النقد المنهجي.

إن المادة الأساسية التي اشتغل عليها هذا البحث، هي المصادر المؤلفة في هذه الفترة التاريخية، سواء أكانت مؤلفات نقدية أم بلاغية أم عروضية أم كتب تراجم أم شروح أم دواوين شعرية، وحتى التراجم التاريخية، كـ(الإحاطة في أخبار غرناطة) للسان الدين ابن

الخطيب و(المغرب في حلى المغرب) لابن سعيد الأندلسي. لأنّ مؤلفيها كانوا أدباء ونقادا، فوجدنا في ثنايا هذه المؤلفات ملاحظات نقدية ثرية، أسهمت في توضيح ملامح الرؤية النقدية الأندلسية في هذه الحقبة.

وأهم المصادر التي اعتمدت عليها في هذا البحث هي: (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) لابن بسام الشنتيري، و(منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجني، و(ريحان الألباب وريعان الشباب) لابن خيرة المواعيني، و(الوافي في نظم القوافي) لأبي البقاء الرندي.

حاولت ضبط الموضوع بالعنوان التالي: النقد الأدبي في الأندلس —اتجاهاته وقضاياه (من القرن السادس إلى القرن الثامن)، واقتضت طبيعة الموضوع تقسيم البحث إلى بابين يتضمنان سبعة فصول ومقدمة ومدخل وخاتمة. وألحقت ذلك بفهرس للمصادر والمراجع، وآخر للموضوعات.

طرحت في المقدمة إشكالية البحث، وأهمية الموضوع، والأهداف، والمنهج المتبع، وخطة البحث.

أما المدخل فقد خصّص لإلقاء نظرة عامة على تطور الحياة الأدبية في الأندلس، في الفترة السابقة للفترة المحددة للدراسة في هذا البحث. وركّز على انتعاش الحركة النقدية في القرن الخامس؛ لأنه القرن الذي شهد ميلاد مدرسة نقدية أندلسية. وأثرت الجهود التأسيسية التي قام بها رواد هذه المدرسة في النقد الأندلسي في القرن السادس والقرون التي تليه بشكل مباشر وكبير.

وجاء الباب الأول تحت عنوان: اتجاهات النقد الأدبي في الأندلس، وتضمن ثلاثة فصول:

الفصل الأول: النقد الدفاعي، وحاولت فيه بحث كيفية تشكّل قضية (الأندلسية)، والعوامل التي أفرزتها. وتتبع لانعكاساتها على آراء النقاد، وعلى ازدهار حركة التأليف في فن التراجم الأدبية.

الفصل الثاني: النقد الأخلاقي، وبيّنت فيه كيف أنّ هذا التيار ازدهر في الأندلس أكثر من المشرق، وكيف أثّر في آراء النقاد الأندلسيين، وتذوقهم للنصّ الأدبي، ونقدهم للمعاني، وحكمهم على الأديب، وحتى في تأريخهم للأدب.

الفصل الثالث: النقد الفني، حاولت في هذا الفصل أن أثبت أنّ الأندلسيين لم يشغلهم الاهتمام بالمؤثرات الخارجية (المنطلق الدفاعي والديني)، عن الالتفات إلى جوهر النصّ الأدبي. فقد وقفوا عند قضايا تمسّ صميم الإبداع الأدبي، والمقومات الجمالية الصانعة لأدبية النّصّ.

وكان موضوع الباب الثاني: قضايا النقد الأدبي في الأندلس، وتضمن أربعة فصول. وقد ركزت على القضايا الكبرى التي تطرق إليها نقاد الأندلس في هذه الفترة.

الفصل الأول: مفهوم الشعر: وتعدّ هذه القضية جوهر نقد الشعر، لأنّ مفهوم الشعر البوتقة التي تنصهر فيها كل القضايا الأخرى. فحاول البحث في هذا الفصل أن يلمّ بآراء النقاد الأندلسيين في هذه القضية، محددا إضافاتهم المتميزة في الموضوع.

الفصل الثاني: الأخذ الأدبي: تعدّ من أهم القضايا التي اشتغل بها النقد العربي القديم. ورغم أنّ نقاد الأندلس في هذه الفترة أعادوا معظم ما ردّده المشارقة في الموضوع، إلا أنّ رؤيتهم المنفتحة، التي تؤمن بحتمية وجمالية التلاقي بين النصوص، تعدّ لمسة أصالة متميزة.

الفصل الثالث: الطبع والصنعة: لقد كان للأندلسيين في القضية كلام لا يخرج عمّا ردّده المشارقة قبلهم، لكنهم تمكنوا من ربط القضية بمعطيات العصر، فقد أثاروا قضية البديع من منطلق الطبع والتكلف.

الفصل الرابع : معروف أنّ نقد النثر في تراثنا العربي يحتل حيزا أقل بكثير من الحيز الذي ظفر به الشعر. وهذا انعكس حتى على الدراسات المعاصرة في مجال النقد الأدبي القديم. ويندر أن نجد دراسة مستقلة حول نقد النثر في الأندلس. مما يجعل هذا الموضوع حقلا جديدا وخصبا للدراسة، خاصة وأنّ النثر احتل مكانة مرموقة في الأدب الأندلسي في هذه الفترة التاريخية. وهذا الفصل يبرز جهود الأندلسيين في هذا المجال، ويظهر إضافاتهم المتميزة فيه. وقد أوجزت في الخاتمة النتائج التي توصل إليها البحث.

إنّ الآلية المنهجية الأساسية التي قام عليها البحث هي استقراء المادة النقدية في مظانها الأساسية، وتطلب ذلك العودة إلى أكبر عدد ممكن من المصادر المؤلفة في هذه الفترة التي تعرضت للنقد الأدبي بشكل أو بآخر. وقد اختلفت بين كتب التراجم، وكتب النقد والبلاغة، وكتب العروض، والشروح الأدبية، والمقامات، وكتب التاريخ.

وهو ما تطلب جهدا مظنيا في سبيل الحصول على كل هذه المصادر. خاصة وأنّ قلة العناية بالتراث الأندلسي عامة والنقدي خاصة، أثّرت كثيرا على تحقيق وطبع المصادر الأندلسية. وحتى المحقق منها فإنّ طبعاته قليلة، ولا تتعدى الطبعة الواحدة في معظم الأحيان، وعدد النسخ محدودة، هذا إذا استثنينا المصادر المعروفة.

وقد اختلفت طريقة الاستقراء من فصل إلى آخر. ففي بعض الفصول اقتضى الأمر تتبع آراء كل ناقد على حدى وتبيين موقفه من القضية النقدية، ومن ثم محاولة الخروج برؤية شاملة توحد هذه الآراء. والسبب أنّ البحث في هذه الموضوعات لم يتعمق بحيث يشكّل قضايا بحثية مستقلة، وإنما هي آراء وانطباعات، كما هو الأمر في فصل النقد الدفاعي.

أما في باقي الفصول فإنّ الطرح يختلف، لأنّ الجهود النقدية في هذه القضايا كانت من الثراء والعمق بحيث شكّلت مفاهيم وفروع مختلفة في القضية، فاقتضى الأمر الوقوف عند كل فرع ومناقشته، باستحضار الآراء المتعددة.

وانتظمت هذا البحث خلفية منهجية محددة من بدايته، تمثلت في مقارنة آراء النقاد الأندلسيين بآراء النقاد المشارقة، ومحاولة تحديد مظاهر التجديد عندهم، ووضعها في محلها من تاريخ النقد الأدبي العربي القديم. وذلك بناء على فرضية أساسية مفادها أنّ النقد الأندلسي حلقة من حلقات النقد العربي، ولذلك لم يأتِ منقطعا عن التوجهات الكبرى لهذا النقد، وإنما كانت له صبغته الخاصة، تأثرا بظروف البيئة والعوامل التاريخية الخاصة.

وتطلبت طبيعة هذه الدراسة الاستعانة بالمنهج التاريخي المناسب لهدف هذه الدراسة القائم على تتبع آراء النقاد خلال فترة ثلاثة قرون، وربطها بالعوامل الذاتية المتمثلة في التكوين النفسي والثقافي للأديب، والعوامل التاريخية المختلفة. والمنهج الوصفي المدعم بآلية التحليل، الضروري لجرد الأفكار في النصوص النقدية وإبرازها، وتحديد خصائصها، ليسهل ربطها بغيرها من الأفكار، واستكشاف الخلفيات الفكرية الكامنة وراءها.

ولا يخلو أي بحث من عقبات، ولعل العقبة الأساسية في هذا البحث هي قلة الطبعات والنسخ للمصادر الأندلسية المحققة. مما وقف حائلا دون وصولي إلى بعض المصادر مثل (المعيار في نقد الأشعار) لجمال الدين محمد بن أحمد الأندلسي (780هـ)، و(جواهر الآداب ودخائر الشعراء والكتاب) لأبي بكر محمد بن عبد الملك الشنتيري المعروف بابن السرّاج(749هـ) ومصادر أخرى غيرهما.

وبعض المصادر تمّ تحقيقها في شكل رسائل جامعية، لكنها لم تطبع. كما هو الحال مع (ريحان الألباب وريعان الشباب) لابن خيرة المواعيني، و(الوافي في نظم القوافي) لأبي البقاء الرندي. فقد طال بحثي عن هذين المصدرين لأجدهما في الأخير محققين في إطار رسالتين جامعيتين من طرف باحثين مغربيين. وهما موجودان في شكل رسالتين مرقونتين بالآلة الكاتبة بمكتبة كلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط. مع الإشارة إلى أنّ الباحث الذي حقّق (الريحان والريعان) اكتفى بتحقيق الجزء الأول منه فقط. وقد أبلغتني أستاذة بالجامعة الأردنية، في أثناء زيارتي للأردن، أنّ باحثا أردنيا يشتغل على تحقيق هذا المصدر. لكن للأسف لم أتمكن من لقائه.

وأرجو أن ترى هذه المصادر النور، وذلك بإعادة نشر المصادر المحققة والمطبوعة في نسخ محدودة، ونشر المصادر المحققة في إطار رسائل جامعية، وتحقيق ونشر المصادر التي لا تزال مخطوطة، وتيسيرها للباحثين، خدمة لهذا التراث العظيم. ولن يتأتى ذلك إلا بتضافر جهود المختصين المشتغلين في هذا المجال.

وفي الأخير أتوجه بالشكر العميق إلى أستاذي المشرف الدكتور الشيخ بوقربة، على توجيهاته العلمية وتواضعه الجمّ وأخلاقه العالية، التي أتاحت لي العمل في البحث براحة نفسية كبيرة.

كما أشكر كل من أعانني على العمل في هذا البحث، بأي شكل من الأشكال. راجية أن يكون هذا العمل لبنة تضاف إلى صرح الجهود الرامية إلى خدمة تراثنا العظيم.

المـــــــدخـــل

-نشأة وتطور الحياة الأدبية في الأندلس قبل القرن الخامس الهجري:

لاشك أنّ الحياة الأ دبية في الأندلس نشأت مباشرة بعد الفتح. نلجأ إلى افتراض هذا الحكم في ظل ما أوضحته البحوث التاريخية والأدبية التي تناولت هذه الفترة. وإن كانت بعض هذه البحوث تشير إلى افتراض محدودية النشاط الأدبي في الأندلس « زمن الولاة (92هـ - 138هـ) وصدر الدولة الأموية حتى عهد الحكم الربضي (206هـ) لأنّ أكثر العرب الفاتحين كانوا يمنية، والشعر إنما ينشط على ألسنة العدنانيين، وربما نظمت أشعار في تلك الفترة لم يسجلها الرواة»[1].

ومع ذلك وصلنا نزر يسير من هذه الأشعار، وذكرت المصادر أسماء شعراء عرفوا في تلك الفترة. وقد كان للحكام والأمراء الأندلسيين ال فضل الأكبر في تنشيط الحياة الأدبية وتشجيع الأدباء والشعراء. وقد كان لهؤلاء الحكام الدور الرئيسي «في تكوين الذوق الأدبي، إذ مارس الحكام بذوقهم العربي الأصيل منذ فترة تأسيس الإمارة وحتى بداية القرن الخامس الهجري وصاية عليه، بأن جعلوا الأدب يستمد أنموذجه من أبعاد البيئة العربية وأعماقها»[2].

فهؤلاء الحكام، من أمثال عبد الرحمن الداخل، قد ترعرعوا في بيئة عربية أصيلة. وحاولوا نقل سمات هذه البيئة إلى بلاد الأندلس. وقد ساعدت العوامل التاريخية، وظروف البيئة الجديدة السياسية والاجتماعية على فرض موضوعات من صميم الاتجاه المحافظ، كالشعر

---

[1] – شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي : (عصر الدول والإمارات (الأندلس) ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، القاهرة : دت : 137.

[2] – مصطفى عليان عبد الرحيم : تيارات النقد الأدبي في الأندلس ، الطبعة الأولى ، مؤسسة الرسالة ، لبنان – بيروت: 1404هـ - 1984م: 11.

الذي قيل في إحياء العصبيات بين البربر والعرب، والشعر الذي قيل في وصف المعارك الحربية.[1]

ومع بدء «عهد عبد الرحمن الأوسط بن الحكم (206هـ - 238هـ) بدأ الازدهار الحضاري والثقافي بالأندلس، وأيضا بدء الازدهار الأدبي. وفي هذه الفترة قدم زرياب إلى قرطبة وأسهم في قيام نهضة غنائية وموسيقية وبالموازاة نشاط شعري بدعم من الأمير عبد الرحمن الأوسط»[2].

«كان زرياب رجلا فذّا، فكان إقباله على بلاط عبد الرحمن الأوسط إيذانا بتحول هذا البلاط من خشونته إلى ترف قصور الحكام وأصحاب السلطان في المشرق. ذلك أنّ زرياباً لم يستهوِ أفئدة أهل قرطبة بصوته وجمال أغانيه فحسب؛ بل بآدابه الاجتماعية، وملابسه، وطريقته في إرسال شعره، وولائمه البديعة التي كان يتفنن في ترتيبها، فأخذ الناس عنه ذلك كله، وأصبح ذوقه مقياس الذوق لأهل قرطبة...»[3].

ومع مطلع القرن الرابع، نجد الأندلس بدأت تتخلى عن «معظم مكونات بساطتها الأولى، وغزت ألوان من التعقيد المدني، والنعومة الحضارية فيها عقول الناس ومحيطهم الاجتماعي، وجلس على العرش رجل سينقل البلاد نقلة خطيرة حين يعلن الخلافة فيها،

[1] - ينظر: أحمد هيكل : الأدب الأندلسي، دط، مكتبة الشباب، القاهرة : 1962 : 151-156.

[2] - شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: 137.

[3] - آنخل جنثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي: ترجمة: حسين مؤنس، الطبعة الثانية، مكتبة الثقافة الدينية: القاهرة : 1429هـ - 2008م : 18.

ويطبع الحياة كلها بطابع الشخصية القوية، فتتحول البلاد من مرحلة التأسيس والتلقي إلى مرحلة النضج والعطاء»[1].

فقد أحدث إعلان عبد الرحمن الناصر للخلافة في البلاد سنة 316هـ تحولا حاسما في كل مجالات الحياة والثقافة. وفي هذه الفترة أيضا دخل أبو علي القالي إلى قرطبة سنة 330هـ إلى قرطبة، حاملا معه مجموعة شعرية ضخمة، ضمّت سبعة وسبعين ديوانا بين جاهلي ومخضرم وإسلامي.[2] أمّا من شعر المحدثين فقد أحضر شعر أبي نواس، وشعر أبي تمام، وشعر المتنبي، وشعر ابن المعتز، وترسيله وفصوله، وشعر الصنوبري.[3]

وحمل من كتب الأخبار ثمانية وعشرين جزءاً من أخبار نفطويه، وأخبار ابن الأنباري، وخمسين جزءاً من أخبار ابن دريد والأخبار المنثورة للصولي، وكتاب الآداب لابن المعتز، والأمالي لنفطويه.[4]

ومع أنّ القالي كان من أنصار طريقة العرب، فإنه لم يعرض عن شعر المحدثين، رغم أنّ ما اختاره منه قليل مقارنة بالشعر القديم.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الأندلسيين كانوا قد فتحوا أعينهم على الشعر المحدث أولا، هذا الشعر الذي اتضحت خصائصه مع أعلام كبار من الشعراء العباسيين.[5] فظل الذوق الأندلسي مأخوذا بالشعر المحدث حتى جاء القالي جالبا معه دواوين الجاهليين والإسلاميين

---

[1] – علي بن محمد: النثر الأدبي الأندلسي (في القرن الخامس – مضامينه وأشكاله) ،الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي ، بيروت: 1990: 170/1.

[2] – ينظر: أبو بكر محمد بن خير الإشبيلي: فهرسة ابن خير: تحقيق: فرنستكه ، دط ، مكتبة المثنى، العراق– بغداد : 1963 : 356- 365.

[3] – ينظر: المصدر نفسه: 397 – 408.

[4] – ينظر المصدر نفسه: 400.

[5] – ينظر: رضوان الداية: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت : 1414هـ – 1993م : 55.

مقروءة مصححة على الأئمة، وأخذ الطلاب يتتلمذون عليه في دراستها، فوجد في الأندلس نهج القدامى ونهج المحدثين وعاشا معا جنبا إلى جنب، ولكن الذوق العام كان أميل إلى الاتجاه المحدث.[1]

وعلى العموم فإنّ الجهود التي بذلها الأمراء الأندلسيون من أجل بعث الثقافة الأندلسية، «والدفع الذي تمّ في عهد عبد الرحمن الناصر لارتقاء الفكر، بالإضافة إلى ما وفره حكمه الحازم من أسباب القوة العسكرية، والرخاء الاقتصادي، وانتشار الأمن، قد أثمر كله انطلاقة علمية وأدبية معتبرة»[2].

ولم يكن ابنه الحكم المستنصر، الذي تولى الحكم بعده، أقل منه خدمة للثقافة والأدب الأندلسيين، فقدكان مثقفا وتلميذا نجيبا للقالي، ومحبا للأدب والعلم، مشجعا للأدباء والمؤلفين. جاء في المعجب عن معاملته للقالي: «كان الحكم المستنصر قبل ولايته الأمور وبعد أن صارت إليه يبعثه على التأليف وينشّطه بواسع العطاء ويشرح صدره بواسع الإكرام»[3].

وكان حريصا على جمع الكتب في كل أنواع المعارف، «حتى بلغ عدد الفهارس التي فيها تسمية الكتب أربعة وأربعين، في كل واحدة عشرون ورقة، ليس فيها إلا أسماء الدواوين، وكان يبعث في الأقطار أناسا في شراء الكتب من التجار، وبعث في كتاب الأغاني إلى مصنفه أبي الفرج، وكان نسبه في بني أمية، وأرسل إليه فيه بألف دينار ذهبا، فبعث إليه

---

[1] – ينظر : إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن للهجرة) ، الطبعة الثانية، دار الشروق ، عمّان – الأردن : 1993 : 477- 478 .

[2]– علي بن محمد: النثر الأدبي الأندلسي:1/ 79 – 80.

[3] – عبد الواحد المراكشي: المعجب في أخبار المغرب: تحقيق: محمد سعيد العريان، الطبعة الأولى، منشورات لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة : 1383هـ-1963م: 61.

بنسخة منه قبل أن يخرجه إلى العراق...وجمع بداره الحُذّاق في صناعة النسخ والمهرة في الضبط والإجادة في التجليد، واجتمعت بالأندلس خزائن من الكتب لم تكن لأحد من قبله ولا من بعده...وقد آثر ذلك الحكم على لذات الملوك، فاستوسع علمه، ودق نظره، وجمّت استفادته، وكان في المعرفة بالرجال والأخبار والأنساب أحوذيا نسيج وحده، وكان ثقة فيما ينقله، وقلما يوجد كتاب من خزائنه إلا وله فيه قراءة أو نظر في أي فن كان، ويكتب فيه نسب المؤلف ومولده ووفاته... »[1].

وقد قدّر بعض المؤرخين عدد مجلدات هذه المكتبة بما يربو على أربعمائة ألف كتاب.[2] وجاء في المعجب للمراكشي(647هـ): «قال أبو محمد بن حزم: أخبرني تليد الخصيّ- وكان على خزانة العلوم والكتب بدار بني مروان- أنّ عدد الفهارس التي فيها تسمية الكتب أربع وأربعون فهرسة، في كل فهرسة عشرون ورقة، ليس فيها إلا ذكر الدواوين لا غير »[3] .

وقد اعتنى بتعميم التعليم، حتى يستفيد منه كل أفراد المجتمع، وتذكر المصادر أنّه جعل دخل حوانيت السراجين وقفا يجري في صورة رواتب قارّة ودائمة على المعلمين الذين يعلمون أولاد الفقراء.[4]

لا شك أن هذه الإنجازات التي حققها هؤلاء الأمراء، وهذا الإقبال على الأدب والعلم ككل، أسهمت في نهضة الحياة الثقافية ونموها نموا مطردا، لم يعرف التراجع إلى الوراء، حتى

---

[1] – المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب : تحقيق :إحسان عباس ، دط ، دار صادر ، بيروت : 1408هـ – 1988م : 2/ 93.

[2] – ينظر: مصطفى السيوفي: تاريخ الأدب الأندلسي، الطبعة الأولى، الدار الدولية للاستثمارات الدولية، القاهرة: 48.

[3] – المراكشي: المعجب: 59.

[4] – ينظر: ابن عذارى المراكشي : البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب: تحقيق: ليفي بروفنصال، دط، دار الثقافة ، بيروت : دت : 265/2.

في الظروف السياسية غير المستقرة، «وسار الأدب في وجهته غير مبال بقيام الملوك وسقوطهم؛ لأنه لا يقوم بهم ولا يسقط معهم إلا في أوائل نشأته، إذ يحوطونه ويكفلون نموه».[1] وهو ما تؤكده الرؤية المعاصرة التي تذهب إلى أنّ علاقة الأدب بالأبعاد السياسية والفكرية والإنسانية، ليست آلية، ولا متوازية، بل هي علاقة مركبة معقدة.

والذي يؤكد ذلك وفرة عدد الشعراء الأندلسيين في هذه الفترة، مع أنّ الشعر الأندلسي الذي رسّخ أصوله أناس نبتوا في البيئة الأندلسية لم يبدأ بالظهور إلا في حدود 200هـ.[2]وهو الأمر الذي دفع الأندلسيين إلى الترجمة لشعرائهم منذ بدايات القرن الرابع الهجري. ومن أمثلة هذه المؤلفات كتاب (طبقات الشعراء بالأندلس) لعثمان بن ربيعة (310هـ)، وكتاب (شعراء الأندلس) لابن سعيد الكناني (320هـ)، وكتاب (أخبار شعراء الأندلس) لمحمد بن هشام في زمن عبد الرحمن الناصر، وكتاب (الحدائق) لأحمد بن فرج الجياني، وقد ألّفه للحكم المستنصر معارضا به كتاب (الزهرة) لابن داوود البغدادي، وكان ابن داوود وزّع كتابه على مائة باب وأودع كل باب مائة بيت، فجعل ابن فرج كتابه في مائتي باب وفي كل باب مائتا بيت، افتخارا بذلك لأهل موطنه وبيانا بتفوقهم في الشعر.[3]

إنّ المتحدث عن الأدب الأندلسي في هذه الفترة، لابد أن يقف عند كتاب (العقد الفريد) لابن عبد ربه القرطبي(328هـ)، الذي يعدّ من أمهات المصادر العربية في الشعر

---

[1] – مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب ، ضبط وتقديم : محمد علي سلامة ، الطبعة الأولى، دار الصحوة، القاهرة : 1429هـ – 2008م : 234/2.

[2] – ينظر: إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي(عصر سيادة قرطبة)، الطبعة السادسة ، دار الثقافة، بيروت : 1981 : 47.

[3] – ينظر: شوقي ضيف تاريخ الأدب العربي: 140.

والأدب والأخبار. فهو من كتب الأدب العامة، إلا أنّه تضمّن بعض الملاحظات النقدية المتناثرة.

فتحدث عن البيان والبلاغة، وأبدى إعجابه بسرعة البديهة. وتحدّث عن الخطبة والكتابة والكتّاب، إضافة إلى آراء في الشعر والشعراء وقضايا أخرى. لكن معروف عن كتاب (العقد الفريد) أنّه بضاعة مشرقية، كما نعته الصاحب بن عبّاد، «ولا نعدم آثارا قليلة أندلسية ولكنها لا تقوى على صبغ الكتاب بصبغة أندلسية»[1].

وكان للغويين والمؤدبين دور هام في دفع عجلة الثقافة والأدب، «ذلك أنّه نشأت في الأندلس، كما حدث في كافة البلاد الإسلامية، طبقة من المعلمين والمؤدبين نيطت بهم مهمة تعليم التلامذة وتثقيفهم بلسان العرب وأدبهم، وكان منهم فريق يجمع علوم الدين وعلوم اللسان مما جعل سلطانهم واسعا وعملهم أشد عمقا وأثرا. وكانت اهتماماتهم بالعربية ذات وجهين: الأول ضبط اللغة وروايتها ونقل كتبها المعتمدة من المشرق مع دراسات نحوية وصرفية...والثاني رواية الشعر وجلب دواوينه من المشرق»[2].

وقد كان هؤلاء يقومون برحلات إلى المشرق، فيلتقون العلماء والشعراء، فيأخذون عنهم ويجلبون الكتب ودواوين الشعر المحدث. وقد ذكر الزبيدي في طبقاته عددا كبيرا منهم، فذكر أنّ أبا موسى الهراوي كان: «أول من جمع الفقه في الدين وعلم العرب بالأندلس، ورحل فلقي مالكاً ونظراءه من الأئمة، ولقي الأصمعي وأبا زيد الأنصاري ونظرائهما، وداخل الأعراب في محالّها»[3].

---

[1] – رضوان الداية: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: 280.

[2] – المرجع نفسه: 271.

[3] – الزبيدي: طبقات النحويين واللغويين: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دط ، دار المعارف، بيروت: 1972 : 275.

ومن هؤلاء أبو المطرف عبد الرحمن بن عثمان (350هـ)، الذي كان نحويا لغويا فصيح اللسان، شاعرا مجودا أكثر أشعاره على مذهب العرب. [1] كما رحل محمد بن عبد السلام الأزدي إلى المشرق ولقي أبا جعفر النحاس، فحمل عنه كتاب سيبويه، وقدم قرطبة ولزم التأديب فيها.[2]

وذكر هذه الأمثلة هنا على سبيل التمثيل ليس إلا، لأنّ الأسماء الواردة في طبقات الزبيدي ومصادر أخرى كثيرة. لكن لابد من هذه الإشارة وإبراز الظاهرة، وهي هذه الحركة اللغوية النشيطة التي شهدتها الأندلس في هذه الفترة المبكرة من تاريخها. وتثبت التواريخ أنّها عاصرت حركة جمع اللغة في المشرق في عنفوانها، ولم تتأخّر عنها إلى الحدّ الذي يجعل اللغويين والنحاة في الأندلس مجرد ناقلين.

ومعروف ما للحركة اللغوية من دفع وإسهام في تنشيط الحركة الأدبية ونشأة ونمو النقد وارتقائه، في المشرق والمغرب. وقد كان هؤلاء اللغويون يتعاطون قول الشعر، وتباينت مراتبهم فيه.

وأسهمت هذه الحركة اللغوية في دفع الحركة النقدية في أوليتها، وعملت على ذلك مدرسة القالي في القرن الرابع الهجري، «إذ كان القالي يستروح في دروسه إلى شيء من النقد، وقد اتجهت عنايته إلى تركيز اتجاهين نقديين؛ أحدهما : نقد الرواة وثانيهما نقد الذواقين. وليس يخفى ما بين الاتجاهين من تلاحم وتلاقح مرده إلى الاحتكام في كل إلى صفاء الطبع ونقاء اللغة وفحولة المعاني، والتعبير عن الفطرة السليمة»[3].

---

[1] – ينظر المصدر السابق: 306.

[2] – ينظر : المصدر نفسه: 311.

[3] – مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي في الأندلس: 67.

كما أطلق الزبيدي في طبقاته جملة من الأحكام النقدية على أشعار النحويين واللغويين الذين ترجم لهم. وهي في عمومها لا تخرج عن المقاييس التي صدر عنها القالي.

إلا أن بداية الارتقاء الحقيقي في النقد يمثلها الشروع في تأليف كتب الطبقات، وهي العملية التي بدأت مع مطلع القرن الرابع، كما سبقت الإشارة. «ومما يؤسف له أنّ كل هذه مفقودة، غير نقول قليلة نزرة في كتب التراجم لا تغني، وإن دلت على أنّ هذه الكتب عُنيت بشيء من الرأي في الشعر وفي الشاعر. ونتوقع أن تكون مكانتها من كتب النقد في الأندلس كمنزلة كتب الطبقات في المشرق من الحركة النقدية أيضا »[1].

كل هذا يدل بوضوح على قيام نهضة علمية ولغوية وأدبية ونقدية في الأندلس، انطلقت بوادرها بعد الفتح مباشرة. وشرعت في النمو شيئا فشيئا، بالغة مرحلة هامّة في نهاية القرن الرابع. لتشكّل أرضية معرفية صلبة لانتعاش حضاري وثقافي وأدبي ينتظر الأندلس في القرن الخامس، والقرون التي تليها، رغم الاضطراب واللاستقرار السياسي، وعملية الاسترداد الصليبي التي بدأت تنهش الأندلس الإسلامية.

إلا أنّ هذه الأخطار قوّت من عزيمتهم، وأذكت شعورهم بكيانهم الجماعي وضرورة المحافظة على كل ما يمثّل شخصيتهم الأندلسية، وفي مقدمة ذلك الثقافة والعلم والأدب.

[1] – رضوان الداية : تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: 275.

-الانتعاش الأدبي للأندلس في القرن الخامس الهجري:

يكاد يتفق معظم الدارسين للثقافة الأندلسية أنّ القرن الخامس الهجري يمثل أوج النمو التاريخي للحضارة الإسلامية في الأندلس.[1] والغريب أنّ ذلك حدث في ظروف سياسية غير مستقرة. وفي فترة زمنية وجيزة.

ولذلك مبرراته وأسبابه التاريخية، فبعد حدوث الفتنة وقيام دويلات الطوائف، قام نوع من المنافسة الفكرية بين أمراء هذه الدويلات. فقربوا إليهم الشعراء والأدباء، «وسبب ذلك أو علة هذه الظاهرة هو احتياجهم في بداية حكمهم إلى تقوية سلطانهم وتعزيز مركزهم ولا يتسنى لهم ذلك إلا بنشر دعوات الحمد والشكر والثناء وآيات التعظيم والتوقير والإطراء..التي كانت تذاع بوساطة من يفدون إلى أكنافهم من الشعراء أو الأدباء، أو من يدونون في الكتب من العلماء..يضاف إلى ذلك دور مجالس الأنس واللهو وما فيها من موجبات السرور والهناءة التي كانت تهفو إليها النفوس وتنبسط لها القلوب وتشحذ من تأثيرها القرائح»[2].

ومن هنا كان هذا الزمان عصرا عظيما للشعر والشعراء، وتنافس ملوك الطوائف في اجتذاب الشعراء إلى نواحيهم...ومضى الشعراء يقطعون الأندلس طولا وعرضا، ينتجعون قصور الأمراء، حيث يظفرون بالمأوى والصلات، ويحضرون مجالس أصحاب الأمر، وتدرج أسماؤهم في سجلات الدواوين، وتخلع عليهم وظائف التدريس.[3]

---

[1] – ينظر: مصطفى السيوفي: تاريخ الأدب الأندلسي: 33.

[2] – المرجع نفسه: 35.

[3] – ينظر: آنخل جنثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي: 101 – 102.

ولاشك أنّ ذلك انعكس إيجابا على الشعر والأدب. فقد كان هذا العهد من أزهى عصور الشعر في الأندلس، فقد نبغ في هذا العصر جملة من كبار الشعراء، مثل ابن زيدون(463هـ) وابن خفاجة(533هـ) وعبد الجليل بن وهبون. ولم يكتفِ الأمراء بتشجيع الشعراء والأدباء، بل كان منهم من يمارس نظم الشعر، فقد كان المعتمد شاعرا مجيدا ينظم الشعر ويتذوقه.

كما كان القرن الخامس عهد ازدهار النثر الأدبي، «فقد مهدت أمامه السبل جميعها، وانبسطت له الطرق والدروب، حتى لم يبقَ ميدان من ميادين التعبير عن اتجاهات العقل، ومطالب الروح، ومشاعر القلب، إلا دخله، وضرب فيه بسهم وافر.

ويكفي برهانا على ما استطاع الإنشاء النثري أن يحققه من المكاسب، في ميادين القلب نفسها وهي التي كانت أبعد عنه من أي شيء آخر، ذلك أنّ كبار شعراء هذا العصر، من أمثال ابن خفاجة، وابن زيدون وغيرهما أخذوا يستخدمون النثر فيما كان الشعر وحده يستخدم فيه. وكأنما أضحى الشعراء يُحسّون بأنّ النثر أوسع لأداء ما في نفوسهم من ضروب المشاعر...وتلك علامة أخرى من علامات تطوره الكبير في هذه المرحلة من مسيرته»[1].

ومن النتائج الحسنة التي نجمت عن مصيبة الفتنة أن تكون «سببا في بيع الكتب التي كانت بقرطبة وبخاصة منها ما كان في مكتبة الحكم، وكان بيعها سببا في تسهيل انتشار

[1] – علي بن محمد: النثر الأدبي الأندلسي: 699/2.

العلوم، وفيها عثر طلّاب العلم على كتب لم يكونوا يستطيعون الحصول عليها، وكان ذلك عاملا في انتعاش الحركة العلمية، والفلسفية على وجه الخصوص»[1].

فتمكن المثقفون الأندلسيون من الاطّلاع على شيء من الفلسفة والمنطق بعد توفر قسط من الحرية النسبية في هذا المجال، ومن أثر ذلك أن تعمق النظرة إلى الظواهر الإنسانية ومن بينها الشعر، والأدب عامة.[2] وهو ما سيؤثر بشكل مباشر على انتعاش حركة النقد.

يضاف إلى ذلك عامل آخر أسهم في رقي الحياة الفكرية والأدبية على العموم في عهد ملوك الطوائف. وهو انتشار الحرية وروح التسامح، ممّا أدّى إلى تحرير الأدباء والعلماء من أي ضغوط.

-انتعاش النقد الأدبي الأندلسي في القرن الخامس الهجري:

كان هذا القرن في الأندلس قرن الازدهار الشامل، واكتمال معالم الشخصية الأندلسية الفكرية والثقافية. بعد فترة التأثّر والتمرّس بالثقافة المشرقية. والحقيقة أنّ الثقافة الأندلسية هي جزء من الثقافة العربية الإسلامية، لا تنفصل عنها بأي حال من الأحوال، وإنما كان لها نوع من التميّز والخصوصية النابعة من خصائص البيئة المكانية ليس إلا.

وكان طبيعيا أن ينشأ عند الأندلسيين نوع من الإحساس بأندلسيتهم، وبتميزهم الفكري والثقافي، بعد تراكم الإنتاج في كل مجالات العلم والفن، وتكاثر أدبائهم وعلمائهم وشيوخهم. وما قوّى هذا الإحساس إصرار المشارقة على التهوين من شأنهم وشأن أدبهم خاصة.

---

[1] - إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي : 137 -138.

[2]- ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 480

وهو الأمر الذي قوّى من النزعة الأندلسية، والمقصود بها اعتزاز الأندلسيين بإبداعاتهم الفكرية والأدبية والشعرية خاصة. هذه النزعة التي بدأت ملامحها تظهر في القرن الرابع متجسدة في كتب الطبقات والتراجم، التي كانت تعبيرا عن إحساس الأندلسيين بأنفسهم.

ليتبلور هذا الإحساس بشكل أقوى وأكثر فاعلية عند ناقدين عاشا بين أواخر القرن الرابع إلى منتصف القرن الخامس. وتضامنت جهودهما على اختلاف منطلقاتهما الفكرية، في تكوين مدرسة أدبية ونقدية أندلسية بنيت على أساس النزعة الأندلسية، وهما: أبو عامر عبد الملك بن شهيد (426هـ) وأبو محمد عي بن أحمد بن حزم (456هـ).

كما كان للفتنة دور في نمو مدرسة أدبية ونقدية أندلسية، فقد أدّت إلى بروز ظاهرتين أدبيتين: «الأولى: الميل إلى التراجم الذاتية، فإنّ هذه التراجم إنما انبثقت من الشعور بجمال الماضي، وتغير الحاضر، وتقلب الأحوال في قرطبة، ويمثل هذه الناحية كتاب طوق الحمامة لابن حزم ورسالة كتبها ابن شهيد إلى المؤتمن عبد العزيز بن عبد الرحمن بن أبي عامر، عن ذكرياته في ظل الدولة العامرية، وكلاهما من أجمل الأدب الأندلسي الأصيل. والظاهرة الثانية هي استقواء النزعة النقدية بعيد الفتنة، لتخلخل المقاييس واضطرابها في الحياة الاجتماعية والأدبية معا» [1].

وبناءا على هذه النزعة ألّف ابن شهيد كتابه (حانوت عطّار)، الذي عمل فيه على إبراز قيمة الأدب الأندلسي ومكانة الأدباء الأندلسيين. وبدافع من هذه النزعة أيضا راح يطوف في رسالة (التوابع والزوابع) على بعض شياطين فحول الشعر المشرقي من قدماء ومحدثين كامرئ القيس وطرفة وقيس بن الخطيم وأبي نواس وأبي تمام والبحتري، واجتمع بكبار

[1] – إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي: 141.

الكتّاب كالجاحظ وعبد الحميد الكاتب وسهل بن هارون وبديع الزمان الهمذاني، ليصور مكانته الأدبية العالية بعد أن صور إعجاب شياطين هؤلاء الأعلام بأدبه وشعره وإجازتهم له.

والرسالة كتبها ابن شهيد إلى صديقه أبي بكر يحيى بن حزم. وهي قائمة على فكرة شياطين الشعر، التي فسّر بها العرب قضية الإلهام في عملية الإبداع، حيث كانوا يعتقدون أنّ لكل شاعر شيطان يلهمه الشعر. فتخيّل ابن شهيد نفسه مع تابعه من الجن زهير بن نمير ، وزار معه أرض الجن وراح يطوف بشياطين الشعراء والكتّاب، كما سبقت الإشارة، قصد افتكاك اعترافهم بعلو منزلته في الشعر والأدب.

وأثار في هذه الرسالة جملة من القضايا النقدية، كالسرقات الأدبية، والتي استحوذت على الجانب الأكبر من اهتمامه. إضافة إلى قضايا البديهة والارتجال والطبع والموهبة واللفظ والمعنى. ورغم أنّ هذه الرسالة لم تصلنا كاملة، إلا أنّ ما بقي منها يدل على بعد نظره.

وهو الأمر الذي جعل أحد الباحثين يعتبره رائد المدرسة النقدية الأندلسية، وواضع لبناتها الأولى، نظرا لعمق وأصالة القضايا التي طرحها، فقد كان «أول ناقد يقترب من مفهوم الصورة الأدبية إذ رأى أنّها المحصلة النهائية لثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت النقد العربي القديم زمنا طويلا، كما كان من أوائل النقاد الذين أدركوا مفهوم وحدة العمل الأدبي، وتنبّه – منذ وقت مبكر – إلى أنّ الأدب في غايته فن لغوي، وأنّ النحو ليس فنا في ذاته بل وسيلة لخدمة البيان».[1]

[1] – فوزي عيسى: من تقديمه لكتاب: ابن شهيد الأندلسي وجهوده في النقد الأدبي: عبد الله سالم المعطاني، دط، منشأة المعارف، مصر– الإسكندرية:10 .

وكانت له آراء طريفة جدّا ومبتكرة في قضية الإبداع، يمكن أن تندرج في مباحث علم النفس الأدبي وفلسفة الجمال. عندما تحدّث عن علاقة أعضاء الجسم بالقدرات الذهنية، فيقول: «وإصابة البيان لا يقوم بها حفظ كثير الغريب واستيفاء مسائل النحو، وإنما يقوم بها الطبع مع وزنه من هذين: النحو والغريب؛ ومقدار طبع الإنسان إنما يكون على مقدار تركيب نفسه مع جسمه، فمن كانت نفسه في أصل تركيبه مستولية على جسمه، كان مطبوعا روحانيا، يطلع صور الكلام والمعاني في أجمل هيئاتها، وأروق لبساتها؛ ومن كان جسمه مستوليا على نفسه، من أصل تركيبه والغالب على حسّه، كان ما يطلعُ من تلك الصور ناقصا عن الدرجة الأولى في الكمال والتّمام، وحسن الرونق والنظام »[1].

ففي رأي ابن شهيد أنّ من تغلبت نفسه على جسمه كان مطبوعا روحانيا فتجيء صوره في أجمل هيئة. وأما من تغلب جسمه على نفسه فإنّ صوره تكون أقل جمالا. ويواصل الكلام في الموضوع نفسه فيقول: «فمن كانت نفسه المستولية على جسمه فقد تأتي منه في حسن النظام، صور رائقة من الكلام، تملأ القلوب وتُشعفُ النفوس. فإذا فتشت لحسنها أصلا لم تجده، ولجمال تركيبها أُسا لم تعرفه؛ وهذا هو الغريب، أن يتركب الحُسن من غير حُسن»[2].

يذهب ابن شهيد في هذا النص إلى أنّ أصحاب الروحانية قد يأتون بكلام جميل مؤثر دون أن يكون للكلام في ذاته جمال خاصّ. وهذا هو الغريب أن يتركب الحسن من غير الحسن، «أي تحقّق الانسجام الجمالي عن طريق تجانس الأجزاء المتنافرة وأنّ غلبة النفس على الجسم – أو ما يعرف بالروحانية – ذات أثر فعّال في تحقيق التوافق الجمالي، وينفذ

[1] – ابن بسام: الذخيرة: ق1: 1/ 183.

[2] – المصدر نفسه: ق1 : 183/1.

من خلال نظراته تلك إلى الربط بين صعوبة تعليل مقاييس الجمال في القصيدة بما يماثله من تفسير الجمال أو تعليله بصفة عامة»[1].

ويؤكد الدكتور إحسان عباس جدة وفرادة هذا الطرح بقوله: «ونظرية أبي عامر في الطبع المؤيد بالثقافة (اللغوية والنحوية) ليست جديدة علينا، ولكنّ تفسير الطبع بأنّه غلبة النفس على الجسم لم يرد عند المشارقة...»[2].

وكان يعلي من شأن الموهبة في الإبداع الفني، ويعتبرها أساس البيان. فالقدرة على الإبداع في رأيه هبة إلهية وليست نتاج التعليم والثقافة. فردّ على شيطان غريمه ابن الإفليلي عندما ادعى أنّه أبو البيان وقد تعلمه من المؤدبين قائلا: «قال لقد علمنيه المؤدبون، قلت ليس هو من شأنهم إنما هو من تعليم الله تعالى حيث قال: ﴿الرَّحمَنُ عَلَّمَ القُرْآنَ. خَلَقَ الإِنْسَانَ عَلَّمَهُ البَيانَ﴾[3]. ليس من شعر يفسر ولا أرض تكسر هيهات، حتى يكون المسك من أنفاسك، والعنبر من أنقاسك، وحتى لا يكون مساقك عذبا، وكلامك رطبا، ونفسك من نفسك، وقليبك من قلبك؛ وحتى تتناول الوضيع فترفعه، والرفيع فتضعه، والقبيح فتحسّنه؟!»[4]

لقد كانت آراء ابن شهيد تمتاز بقدر هام من الاستقلالية، ونزعة واضحة للتجديد، ممّا يدل على أنّ الشخصية الثقافية الأندلسية قد اكتملت في هذه المرحلة، وتمكنت من تحديد

---

[1] – عبد الله سالم المعطاني :ابن شهيد الأندلسي وجهوده في النقد الأدبي (من التقديم الذي وضعه فوزي عيسى): 10.

[2] – إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب : 486.

[3] – الرحمن : الآية : 1-2.

[4] – ابن بسام : الذخيرة : ق1 : 214/1.

منطلقاتها الفكرية وأصولها الفنية الذاتية، التي أضحى فيها نوع من الجدّة ولم تعد مجرد محاكاة للمشارقة.

أما الرجل الثاني الذي قدّر له أن يسهم في وضع اللبنات الأولى للمدرسة النقدية الأندلسية، فهو الإمام أبو محمد بن أحمد بن سعيد بن حزم، واحد من كبار مفكري الأندلس والمسلمين. يقال أنّه صنّف أربعمائة مجلد في قريب من ثمانين ألف ورقة. [1]

إلى جانب تفوقه في العلوم المختلفة كالفقه والتاريخ والحديث والمنطق والطب،كان ابن حزم شاعرا أديبا وناقدا متذوقا للشعر، يقول عنه الحميدي: «كان لشيخنا الفقيه أبي محمد بن حزم في الشعر والأدب نفس واسع وباع طويل ما رأيت أسرع بديهة منه وشعره كثير »[2]

إلا أنّ انشغاله بالفقه والمجادلات صرفه عن الاهتمام بالأدب والنقد، الذي كان يمكن أن يقدم فيه الكثير بسبب سعة اطّلاع وكثرة حفظه للشعر، وتفتح مداركه بسبب دراسته للفلسفة والمنطق.[3]

كان هناك دافعان يوجهان ابن حزم ويؤثران في رؤاه النقدية، وهما النزعة الدفاعية والنزعة الدينية الأخلاقية. فألّف انطلاقا من النزعة الدفاعية رسالة في فضل الأندلس، أوردها المقري في نفح الطيب.

ويفخر في هذه الرسالة بشعراء الأندلس وأدبائها مقارنا بينهم وبين شعراء وكتّاب المشرق، قال فيها: «ونحن إذا ذكرنا أبا الأجرب جعونة بن صمة الكلابي في الشعر لم نباه

[1] – ينظر: المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب : تحقيق : إحسان عباس، دط ، دار صادر ، بيروت: 1408هـ – 1988م : 81/2.

[2] – الحميدي: جذوة المقتبس، الطبعة الأولى، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة: 1966 : 291-293.

[3] – ينظر إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 491.

به إلا جريرا والفرزدق، لكونه في عصرهما، ولو أنصف لاستشهد بشعره، فهو جار على مذهب الأوائل لا على طريقة المحدثين ...ولو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلا أحمد بن محمد بن درّاج القسطلي لما تأخر عن شأو بشار بن برد وحبيب والمتنبي، فكيف ولنا معه جعفر بن عثمان الحاجب، وأحمد بن عبد الملك بن مروان، وأغلب بن شعيب، ومحمد بن شخيص وأحمد بن فرج وعبد الملك بن سعيد المرادي، وكل هؤلاء فحل يهاب جانبه، وحصان ممسوح الغرّة»[1].

تبدو نزعة الأندلسية ومنحى التفاخر بالأندلس وأدبائها والإعلاء من شأنهم واضحة قوية في كلام ابن حزم.

ويعتبر ابن حزم أول من وضع أسس النقد الأخلاقي في المدرسة الأندلسية بشكل ممنهج. فقد أخضع الشعر للقيم الدينية و الأخلاقية بشكل مطلق، فلما تحدّث عن دور الشعر في التربية استبعد أي شعر يمكن أن ينافي القيم الأخلاقية.

يقول: «وإن كان مع ما ذكرنا رواية شيء من الشعر فلا يكن إلا من الأشعار التي فيها الحكم والخير، كأشعار حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة، رضي الله عنهم، وكشعر صالح بن عبد القدوس ونحو ذلك فإنّها نعم العون على تنبيه النفس، وينبغي أن يتجنب من الشعر أربعة أضرب :

أحدهما : الأغزال والرقيق فإنها تحثّ على الصبابة وتدعو إلى الفتنة وتحضّ على الفتوة، وتصرف إلى النفس إلى الخلاعة واللذات وتسهل الانهماك في الشطارة والعشق وتنهى عن الحقائق حتى ربما أدى ذلك إلى الهلاك والفساد في الدين...

[1] – المقري: نفح الطيب: 177/3.

والضرب الثاني: الأشعار المقولة في التصعلك وذكر الحروب كشعر عنترة وعروة بن الورد...فإنّ هذه الأشعار تثير النفوس وتهيج الطبيعة وتسهل على المرء موارد التلف في غير حق وربما أدته إلى هلاك نفسه في غير حق وغلى خسارة الآخرة مع إثارة الفتن...

والضرب الثالث : أشعار التغرّب وصفات المفاوز والبيد المهامة فإنها تسهل التحول والتغرب وتنشب المرء فيما ربما صعب عليه التخلص منه بلا معنى.

والضرب الرابع: الهجاء فإنّ هذا الضرب أفسد الضروب لطالبه فإنّه يهوّن على المرء الكون في حالة أهل السفه ...المتكسبين بالسفاهة والنذالة والخساسة وتمزيق الأعراض...وفي هذا حلول الدمار في الدنيا والآخرة.

وصنفان من الشعر لا ينهى عنهما نهيا تاما ولا يحض عليهم بل هما عندنا من المباح المكروه وهما ك المدح والرثاء، فأما إباحتهما فلانّ فيهما ذكر فضائل الموت والممدوح...وأما كراهتنا لهما فإنّ أكثر ما في هذين النوعين الكذب ولا خير في الكذب ».[1]

سيبدو لقارئ هذا الكلام أنّ ابن حزم يخضع الشعر للقيم الأخلاقية والدينية، مستبعدا القيمة الفنية والجمالية، لكن عند الاطلاع على فكر ابن حزم سيدرك أنّه صاحب فلسفة متكاملة في الحياة تقوم على أسس الشريعة الإسلامية ومبادئها.

ورؤية ابن حزم للمعارف والعلوم رؤية عقلانية تقوم على أساس المذهب الظاهري الذي يرد الأحكام جميعا إلى الحسّ والعقل وما يثبته البرهان. لذلك لم تخرج رؤيته للشعر في مجال

[1] – ابن حزم: رسائل ابن حزم: تحقيق إحسان عباس، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة: 1987 : 1/ 65-67.

التربية عن هذا الإطار العقلاني الذي يقوم على التحليل المنطقي. وهو الفقيه الذي حاول ربط الفقه بالمنطق الأرسطي إمعانا في التفكير العلمي.[1]

و المتأمل لكلام ابن حزم لا يجد فيه تحليلا للقيم الفنية على أساس أخلاقي، وإنما يحاول توضيح تأثيراته التربوية على أساس من التحليل المنطقي العقلاني. وإن كان هذا لا ينفي ميله إلى جانب الشعر المحقق للقيم الأخلاقية، وذلك أمر طبيعي، وكيف لا وهو الفقيه والمفكر الإسلامي الداعي إلى منهج في العلم والحياة يحقق السعادة في الدنيا والآخرة.

ومن هنا فإنّ قيمة الشعر عند ابن حزم «ترتبط بمدى حرصه وتحقيقه للغاية التربوية الأخلاقية، وبمدى إرضائه للقيم الدينية العليا، أي أنّ قيمته الجمالية متصلة بقيمته الأخلاقية، ومعنى ذلك أنّ الفضيلة شيء جميل متعشق، على عكس الرذيلة، فهي صفة ممقوتة متسخّطة»[2].

ولابن حزم آراء نقدية ينبئ بعضها عن إدراك واطّلاع. قال في الشعر: «الشعر ينقسم ثلاثة أقسام : صناعة وطبع وبراعة. فالصناعة هي التأليف الجامع للاستعارة بالأشياء والتحليق على المعاني والكتابة عنها، وربّ هذا الباب من المتقدمين زهير بن أبي سلمى ومن المحدثين حبيب بن أوس. والطبع هو ما لم يقع فيه تكلف وكان لفظه عاميا لا فضل فيه عن معناه حتى لو أردت التعبير عن ذلك المعنى بمنثور لم تأتِ بأسهل ولا أوجز من ذلك اللفظ، وربّ هذا الباب من المتقدمين جرير ومن المحدثين الحسن (ابن هانئ) ، والبراعة هي

---

[1] – ينظر: سالم يفوت : ابن حزم والفكر الفلسفي بالمغرب، دط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب : 1986 : 438.

[2] – العياشي حدوش: حركة النقد الأدبي في قرطبة، عصر الحجابة والفتنة (أبو عامر بن شهيد أنموذجا) ، رسالة دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب، الرباط : 1988 -1989 : 62.

التصرف في دقيق المعاني وبعيدها، والإكثار فيما لا عهد للناس بالقول فيه، وإصابة التشبيه وتحسين المعنى اللطيف، وربّ هذا الباب من المتقدمين امرؤ القيس ومن المتأخرين علي بن عباس الرومي...ومن أراد التمهر في أقسام الشعر ومختاره وأفانين التصرف في محاسنه، فلينظر كتاب قدامة بن جعفر في نقد الشعر، وفي كتاب أبي علي الحاتمي».[1]

لا يخفى على المشتغل بالنقد ما في هذا الكلام من ملاحظات نقدية عميقة ودقيقة، تدلّ على تبصّر بالشعر واطلاع واسع عليه. وفي هذه الأحكام التي خلص إليها ابن حزم نتيجة تمرسه بالشعر العربي الكثير من الأصالة والتفرد ولا يوجد فيها أثر اتّباع أو إعادة لآراء سابقة.

وهو ما يؤكد أنّ ابن حزم «كان قوة جديدة في تحقيق الشخصية الأندلسية مرتين: مرة بتسجيله لنواحي التميز الأدبي فيها، ومرة بإعطائها مذهبا يجعلها مستقلة تماما عن المشرق، فهو أقوى من تمّم الاتجاه الذي بدأه الحكم المستنصر»[2].

هذه الجهود التي قادها ابن شهيد وابن حزم كانت المرتكز والقاعدة لنشوء مدرسة نقدية أندلسية متميزة، بدأت تنشأ وتزدهر والأندلس تذوي وتؤول للانهيار، والحضارة العربية الإسلامية ككل تسير في طريق الضعف وتقترب من بداية النهاية.

إنّ الكثير من المبادئ التي دعا إليها وأرساها هذان الأديبان الناقدان، استمرت قوية وفاعلة في الحركة النقدية الأندلسية، كما هو الحال مع النزعة الدفاعية والنزعة الأخلاقية وهو ما سيوضحه هذا البحث. فهما قد شكّلتا تيارين موجّهين لحركة النقد في الأندلس في

[1] – ابن حزم: التقريب لحدّ المنطق : تحقيق: إحسان عباس، دط، بيروت: 1959: 204 – 208.

[2] – إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة): 150.

القرون التالية. بل لقد أسهمت النزعة الدفاعية في إغناء التراث الأندلسي لأنها كانت السبب في تأليف العديد من المؤلفات، خاصة كتب التراجم وكتب الطبقات، وخير مثال كتاب الذخيرة لابن بسام وغيره من الكتب التي أغنت الأدب والتاريخ الأندلسيين.

الباب الأول

اتجاهات النقد الأدبي في الأندلس

الفصل الأول : النقد الدفاعي .

الفصل الثاني :النقد الأخلاقي.

الفصل الثالث :النقد الفني .

الفصل الأول : النقد الدفاعي .

منذ أن استقر العرب بالأندلس التفتوا إلى المشرق العربي، يستلهمون منه مظاهر الحضارة والفكر والأدب. وكان ذلك طبيعيا، فالأندلس ثغر عربي إسلامي، وولاة الأمر في البلاد من العرب، والمشرق هو منبع الوحي ومهد العروبة.

إلا أنّ عوامل كثيرة تدخلت لتحقّق تميّز الأندلسيين، منها البيئة والطبيعة وامتزاج عرب الأندلس بالأجناس البشرية التي تسكن هذه الأرض، «وكان الأثر المباشر لهذا الامتزاج الذي خالط العقول وتسرّب في الدماء نضوج العقلية الأندلسية ونشأة جيل بل أجيال متعاقبة يجري في عروقها الدم العربي منضما إلى خصائص العناصر الأخرى التي عرفت لبقية السلالات التي توافدت على بلاد الأندلس...فاتصف الجيل الناشئ بكريم الخلق وعظيم السجايا العربية من غيرة وكرامة وصفاء قريحة، ورجاحة عقل ويضاف إلى ذلك صفات اكتسبها من الجنس الآري كدقة الإدراك وسعة الخيال والقدرة على التمحيص »[1].

وكان طبيعيا أن يشعر الأندلسيون بتميّز شخصيتهم الحضارية والأدبية، فنشأت نتيجة لذلك نزعة الأندلسية، وهي «شعور واضح بابتكارات الأندلسيين في التأليف والشعر والكتابة والعادات، والتفات إلى تاريخ الأندلس وجغرافيتها وخصائصها، وتاريخ علمائها وولاتها وقضاتها وكتابها وشعرائها»[2].

[1]- مصطفى السيوفي: تاريخ الأدب الأندلسي: 24.

[2] - رضوان الداية: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: 36.

وكان من نتائج هذه النزعة ظهور توجه في النقد الأدبي يقوم على الإعلاء من شأن الأدب الأندلسي والأدباء الأندلسيين، ويثبت هويتهم وتميزهم في مواجهة لإثبات الذات والصمود أمام نظرة الكبرياء والترفع التي كان ينظر بها المشارقة إلى الأندلسيين.

فعكف الأندلسيون «على ذواتهم يستنطقونها كل قدراتهم وبدأوا يتدارسون ويؤلفون ويكتبون عن الأدباء والشعراء الأندلسيين، فظهرت المصنفات والمعارضات، وقد كونت تلك المصنفات في مجموعها المقدمات الحقيقية للشخصيات الأندلسية التي ظهرت فيما بعد...» [1].

إذن فهذا التيار النقدي ليس جديدا في الأندلس، أو وليد الفترة التي نخصُّها بالدراسة، بل هو توجه قديم أنشأته الخصومة الفكرية بين المشارقة والأندلسيين، ومحاولة الأندلسيين إثبات وجودهم الأدبي والفكري، والتخلص من وصمة النّقص والتبعية التي ينعتهم بها المشارقة.

و« تبلورت الشخصية النقدية للأندلس بظهور المدرسة الأندلسية التي تعاضد في بلورتها ابن حزم الظاهري، وابن شهيد الأندلسي، و التي من مبادئها رفض التيارات الأدبية الوافدة، وإبراز الأدب الأندلسي في ثوبه اللائق والدفاع عنه، فالرّفض والدّفاع كانا الأساس الذي انطلق منه هذا الاتجاه النقدي فانتظم الحركة الأدبية الأندلسية في القرن الخامس الهجري بشكل خاص مع الالتفات إلى أدب المراحل السابقة.» [2]

[1] – مصطفى السيوفي: تاريخ الأدب الأندلسي: 31.

[2] – مصطفى عليان عبد الرحيم: تيارات النقد الأدبي في الأندلس: 289.

واستمر هذا التوجه فاعلا ومؤثراً، وصار بمثابة القاسم المشترك بين النقاد الأندلسيين، وإن اختلفت مذاهبهم في النّقد، في الفترات اللّاحقة، و سأحاول توضيح ذلك، من خلال الوقوف عند تجليات هذا التوجه عند بعض أبرز نقاد هذه الفترة.

-ابن بسام(542 هـ):

بداية لابد من الإشارة إلى أنّنا لمسنا نوعا من الاختلاف بين الباحثين المعاصرين، في تصنيف ابن بسام ضمن نقاد القرن الخامس أو السادس. فإحسان عباس صنّفه ضمن نقاد القرن السادس الهجري[1]، بينما يذهب مصطفى عليان إلى اعتباره من نقاد القرن الخامس.[2] ويشير إلى أنّ ابن بسّام بدأ تأليف الذخيرة سنة 493هـ، أي في نهاية القرن الخامس، وألف القسم الثالث و الرابع في بداية القرن السادس الهجري، لذلك لم نرَ مانعاً من اعتباره من نقاد القرن السادس، وقد استندت في ذلك إلى تاريخ وفاته أيضا، وبناءا على هذا سرت في هذه الدراسة على اعتباره من نقاد القرن السادس واستأنست بآرائه في كلّ القضايا النقدية. لأنّ وجوده في هذه الفترة سيجعله بلا شك مؤثراً بشكل مباشر وكبير على نقاد القرن السادس و ما بعده.

وباعتبار ابن بسام بدأ تأليف الذخيرة في نهاية القرن الخامس، فلا شك أنّه عايش اتجاهات النقاد في هذا القرن، و « خبر طريقتهم في التعريف بالأديب الأندلسي والدفاع عن نتاجه و المفاخرة به »[3]، وصار أكثرهم تمثيلا لهذا الرّأي وتعصبا له، بل إن هذه الفكرة هي

[1]-ينظر. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 509.

[2] -ينظر: مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي في الأندلس: 296.

[3] - المرجع نفسه: 296.

التي دفعته إلى تأليف الذخيرة. فقد كانت الغاية الأولى من تأليف هذا الكتاب دفع الأندلسيين إلى الاعتزاز بتراثهم بدل الإعجاب المبالغ فيه والإقبال الأعمى على أدب المشارقة.

إن الدليل على صحة هذه الفكرة هو قول ابن بسام التالي في مقدمة الذخيرة: «إلا أن أهل هذه الأفق أبوا إلا متابعة أهل المشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة، رجوع، الحديث إلى قتادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب ، أو طنّ بأقصى الشام والعراق ذباب لجثوا على هذا صنما، وتلوا ذلك كتابا محكما، وأخبارهم الباهرة وأشعارهم السائرة مرمى القصية ومناخ الرذية، لا يعمر بها جنان ولا خلد، ولا يصرف فيها لسان ولا يد، فغاظني منهم ذلك وأنفت مما هناك، وأخذت نفسي بجمع ما وجدت من حسنات دهري وتتبع محاسن أهل بلدي وعصري، غيرة لهذا الأحق الغريب أن تعود بدوره أهلّة و تصبح بحاره ثمارا مضمحلة »[1].

وهذه الفكرة التي انطلق منها، أثّرت في منهج الكتاب وطريقة الترجمة للأدباء وكانت عائقاً أحيانا أمام ممارسته للنقد حيث كثيراً ما نجده يميل إلى الإنشائية والمبالغة «حمله إلى ذلك النزعة الأندلسية الدفاعية في التعريف بأدباء الأندلس».[2]

---

[1] – ابن بسام الشنتيري: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت: 2000: ق1 :2/1

[2] – مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي: 26.

لكن كل هذا لا يقلل من القيمة النقدية للذخيرة، ولا من مكانة ابن بسام فالأسس النقدية حاضرة في كل تراجمه لم تلغها المبالغة ولا الإنشائية ولا الانسيابية التي امتازت بها هذه التراجم.

سلك ابن بسّام طرق مختلفة لتحقيق غايته الدفاعية، منها المبالغة في الإطراء والإعلاء من شأن الأدباء والشعراء الأندلسيين، من أمثلة ذلك قوله في أبي الحسن غلام البكري: « وأبو الحسن في وقتنا بحر من بحور الكلام، قذف بدر النظام فقلده أعماق الأيام، أسحر من أطواق الحمائم، وأبهر من النجوم العواتم ».[1]

وبالطريقة نفسها يقدم الوزير الكاتب أبي محمد عبد المجيد بن عبدون: « وأبو محمد هذا في وقتنا سر الدهر المكتوم، وشرف فهر الحديث والقديم ، لسان صدقها في الآخرين، وقمر أفقها الذي ملأ الصدور والعيون، وديوان علمائها المذال والمصون ومسترق كلمها المنثور والموزون، أعجوبة الليالي وذروة المعالي ذو لسان يفري ضبة السيف، وصدر يسع رحلة الشتاء والصّيف. أفصح من صمت ونطق .... »[2]. والأمثلة من هذا القبيل كثيرة وتزخر بها الذخيرة .

ومن الطرق التي اتبعها أيضا، بغية تحقيق هذه الغاية الدفاعية، المقارنة بين أشعار الأندلسيين وأشعار المشارقة، وهو يدخل في إطار ما يعرف بالمفاضلة بين الشعراء، وهي

[1] -ابن بسام: الذخيرة : ق 2: 563/2.

[2] -المصدر نفسه: ق 2: 4/ 498.

طريقة الغرض منها إظهار قيمة الأدب الأندلسي، « وكأنهم أرادوا بهذه المقارنات أن يبينوا للأندلسيين أنفسهم أنّ أدبهم لا يقل في شيء عن أدب المشارقة »[1].

ومثال على ذلك تفضيل ابن بسام بيت لابن زيدون على بيت للمتنبي، يقول: «وقوله "سران في خاطر الظلماء "...مما زاد فيه على مليح الاستعارة على قول أبي الطيب :

أَزُورُهُمْ وسَوادُ اللّيلِ يَشفعُ لِي وأَنْثَنِي وبَيَاضُ الصُّبحِ يُغْرِي بِي »[2].

فهو يري بأن استعارة ابن زيدون كانت أجمل وأبلغ مع أنه يقر ضمنيا بجمال معنى المتنبي. ونجده في هذا الإطار أيضاً يشّبه الشعراء والأدباء الأندلسيين بالشعراء والأدباء المشارقة، يقول عن أبي عبد الرحمان بن طاهر «يكتب عن نفسه بهذا الأفق كالصاحب بن عباد بالمشرق وله رسائل تشهد بفضله وتدل على نبله لاسيما إذا هزل، فإنه يتقدم على الجماعة ويستولي على ميدان الصناعة. »[3]. وفي هذا السياق أيضا يوافق على تلقيب ابن زيدون بالبحتري: «ويقول بعض أدبائنا أن ابن زيدون بحتري زماننا. وصدق لأنه حذا حذو الوليد »[4].

[1] – شريف راغب علاونة: النقد الأدبي في الأندلس (عصر المرابطين والموحدين)، الطبعة الأولى، طبع بدعم من وزارة الثقافة عمان – الأردن : 1424 – 2005م : 248

[2] –ابن بسام الذخيرة:ق1:280/1.

[3] - المصدر نفسه: ق3: 21/1.

[4] – المصدر نفسه: ق1 : 326/1.

ويقول معلقا على قصيدة للقسطلي: «هذه القصيدة له طويلة، وهي من الهاشميات الغرّ، بناها من المسك والدر، لا من الجص والآجر، لا بل خلدها حديثا على الدهر، وسربها مطالع النجوم الزهر، لو قرعت سمع دعبل بن علي الخزاعي، والكميت بن زيد الأسدي لأمسكا عن القول وبرئا إليها من القوة والحول، بل لو رآها السيد الحميري وكثير الخزاعي، لأقاماها بينة على الدعوى ، ولتلقياها بشارة على زعمها بخروج الخيل من رضوى، بشارة، وقد أثبت أكثرها إعلانا بجلاله قدرها، واستحسانا لعجزها وصدرها »[1].

في هذا الكلام مبالغة في الإشادة بهذه القصيدة، حتى جعل صاحبها يتفوق بها على كبار الشعراء المشارقة الذين كتبوا الهاشميات. ويمكننا أن نستشف منه النزعة الدفاعية والإعلاء من شأن الأندلسيين بوضوح .

وكما نجده، وفي إطار المنهج الدفاعي دائما يعمل على تتبع المعاني عند جملة من الشعراء، ثم يخلص إلى تفضيل المعنى عند الشاعر الأندلسي، وقد لا يكون التفضيل على أساس الاختراع والابتكار فقط، وإنما لحسن الأخذ والزيادة في المعنى، ومن أمثله ذلك قوله عن بيت لابن الملخ : «ولم أسمع بمثل هذا البيت لمن سبق فإن كان اتباعا فما أحسن ما أرقّ، وإن كان اختراعا فما أولى وأخلق»[2].

وأحيانا أخرى نراه يفضل معان للأندلسيين ويحكم لها بالتفوق دون أي تعليل من أمثلة ذلك هذا الحكم الذي يطلقه على معنى للأديب أبي بكر يحي بن بقي، فرغم أنه يقر أن

[1] – المصدر السابق: ق 1 : 1/ 78-79.

[2] – المصدر نفسه: ق 2 : 348/3.

المعني مشهور ويورد فيه عدة أبيات لعدد من الشعراء، بعضهم معروف وبعضهم غير معروف، إلا أنه يحكم في الأخير: «ولكن أبا بكر استولى على الأمر، ونفث بالسحر في العقد بقوله : رجوع الغير للوتدِ » 1. وما من مبرر لهذا الحكم إلا النزعة الدّفاعية الواضحة في مثل هذه الأحكام.

اعتزَّ الأدباء الأندلسيون–كابن شهيد–بقدرتهم على الجمع بين الشعر والنثر بإجادة واقتدار، «وفاخر ابن بسام بهذه القدرة إذ حرص على التنويه بها، فما من أديب في تراجمه إلاَّ و جمع ركني هذه الصناعة...كما عنى بذلك في منتخباته للأدباء فهو معنى باتباع مقطعات الشعر ومنتخبات من النثر، ولا يكاد يفارق منهجه هذا في أي من تراجم الذخيرة»2 . وما هذا إلا وجه من أوجه الإشادة بأدباء الأندلس، و الإعلاء من مكانتهم.

ومن أوجه هذه النزعة أيضاً، حرصه على «إيراد مقطوعات في أوصاف شتى رغبة منه في الإبانة عن إسهام الشاعر الأندلسي في الأغراض الشعرية المتعددة وتصرفه فيها» 3.

لكن مع كل هذا التعصب، لا نعدم وقفات موضوعية، ونظرات نقدية صائبة عند ابن بسام، والتي سأقف عندها بالتفصيل في فصل النقد الفني، لكن سأحاول هنا تبين بعض الوقفات الموضوعية، يقول معلقا على بيت للأديب أبي الحسن علي بن حصن الإشبيلي :

[1]-المصدر السابق: ق2 : 465/4.

[2]- مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي في الأندلس: 325.

[3] - المرجع نفسه: 300.

«قوله: "لما أن بدا لي وجهه"... مما أراد أن يصهل فيه فنهق، وأن يتغزل فزلق وإنَّما أراد قول عمر فقصَّر، وما أورد ولا أصدر...»[1].

فالنّزعة الدّفاعية و عصبيته للأندلسيين لم تلغ موضوعيته وذوقه النقدي الرفيع، فهو هنا يقرُّ بتأخّر معنى الشّاعر الأندلسي عن الشّاعر المشرقي الذي أراد مجاراته. ويقول معلقا على معنى للأديب أبي محمد عبد الله بن صارة الشنتير ي: «ألم في هذا بقول المعري وقصر عنه »[2].

فالنزعة الدفاعية التي انطلق منها ابن بسام ، ورغبته في إبراز مكانة الأندلسيين الأدبية والإعلاء من شأنهم، لم تؤثّر على شخصيته النّقدية، فكثيرة هي المواضع التي تبرز فيها موضوعيته ويظهر تقصير الأندلسيين، ومحاسن المشارقة.

-الشقندي (629هـ):

ألّف الشقندي رسالته في فضل الأندلس [3] بسبب تنازعه مع أبي يحي ابن المعلم الطنجي حول أي العدوتين أفضل، الأندلس أم المغرب، في مجلس أمير سبتة أبي يحي بن أبي زكريا فطلب الأمير إليهما أن يعمل كلّ واحد منهما رسالة في تفضيل برّه، فكتب الشقندي رسالته هاته التي افتخر فيها بعظماء الأندلس في كل مجال.

[1] - ابن بسام: الذخيرة: ق129/2:3.

[2] -المصدر نفسه: ق636/2:4.

[3] - الرسالة مضمنة في نفح الطيب للمقري، تحقيق إحسان عباس (الجزء الثّالث ابتداءً من الصّفحة 186)

وذهب غرسية غُومِس إلى أنّ رسالة الشقندي كانت من نتائج فقدان الأندلس الإسلامي لسيادته، حيث نظر الأفارقة إليه بعين الازدراء، وحاولوا التقليل من شأنه. [1] قال الشقندي في مقدمة رسالته: «الحمد لله الذي جعل لمن يفخر بجزيرة الأندلس أن يتكلّم ملء فيه ويطلب ما شاء فلا يجد من يعترض عليه ولا من يثنيه إذ لا يقال للنهار: يا مظلم ، ولا لوجه النّعيم: يا قبيح »2.

إنّ النبرة الدّفاعية في هذا الكلام حادّة وجليّة، فهو لم ينتظر أن يدخل في صلب الموضوع ليعرض غايته، وإنّما بدأ الدّفاع و التفاخر من المقدّمة. ولم يحمد اللّه سبحانه وتعالى على نعم الصحة والإيمان أو العلم، أو غيرها من النّعم التي اعتاد الأدباء أن يحمدوا اللّه عليها في مقدّمات مؤلفاتهم، وإنّما كان حمده على نعمة التّمكن من الافتخار بالأندلس دون أن يعترض عليه معترض، وما ذلك إلاّ لفضلها و عظمتها.

قال مفاخراً ببديهة الشّاعر ابن وهبون: « وهل لكم من الشعراء مثل ابن وهبون في بديهته بين يدي المعتمد بن عباد وإصابته الغرض حين استحسن المعتمد قول المتنبي:

إِذَا ظَفرتْ منْك المطيُّ بنظرة أَثَاب بها مُعيي المطيِّ وَرازمُهْ [3]

فارتجل:

---

[1] – ينظر:إميليو غرسية غُومِس: الشعر الأندلسي: ترجمة: حسين مؤنس ،الطبعة الثالثة، مكتبة النهضة ، القاهرة: 1969 : 66

[2]– المقري: نفح الطيّب: 3/ 187.

[3] – في الديوان: إذا ظَفَرَتْ مِنْكَ العُيونُ بِنَظرَة أَثَابَ بها مُعْيي المِطيِّ ورَازِمُهْ: المتنبي: الديوان، شرح أبي البقاء العكبري، ضبط: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دط، دار الفكر، بيروت: 1432ه – 2010م: 331/3.

لَئِنْ جَاد شِعر ابن الحسين فَإنّما تُجيدُ العطَايا واللُّها تَفْتَحُ اللَّهَا

تَنَبَّأَ عُجْباً بِالقَرِيضِ وَلَو دَرَى بِأَنَّكَ تَرْوِي شِعْرَهُ لتَأَلّهَا »1.

وقال عن ابن درّاج: « وهل لكم مثل شاعر الأندلس ابن درّاج الذي قال فيه الثّعالبي: هو بالصّقع الأندلسي كالمتنبي بالشام، الذي إن مدح الملوك قال مثل قوله:

أ لمْ تَعْلَمِي أَنَّ الثَّواءَ هُو التَّوى و أَنَّ بُيوتَ العَاجِزِينَ قُبُورُ

وأنا أقسم بما حازته هذه الأبيات من غرائب الآيات، لو سمع هذا المدح سيد بني حمدان لسلا به عن مدح شاعره الذي ساد كل شاعر ورأى أنّ هذه الطريقة أولى بمدح الملوك من كل ما تفنن فيه كل ناظم و ناثر »2 .

فهو لم يكتف بمقارنة الشّاعر الأندلسي بالمتنبّي، بل يتجاوز ذلك إلى تفضيله عليه.كما افتخر بمقدرة ابن خفاجة الفنية، وبراعته في وصف الطبيعة، وبرقة النسيب في شعر ابن زيدون، وبجمال التشبيه عند الأندلسيين، وافتخر ببعض الشاعرات الأندلسيات.

-ابن دحية: (633 هـ):

على طريق ابن بسام والشقندي سار ابن دحية في كتاب(المطرب من أشعار أهل المغرب) الذي ألّفه استجابة لسلطان مصر " الكامل "، وقد كان ابن دحية أحد المقربين له. ورغم أن الكتاب قد أُلف نزولا عند رغبة حاكم مشرقي إلا أن هذا لم يقف حائلا

---

[1]- المقري: نفح الطيب:194/3.

[2] – المصدر نفسه: 195/3.

دون بروز النزعة الإقلمية عند ابن دحية حيث نجده على طول الكتاب: « قوي الشعور بأندلسيته يعتز بالشعراء الأندلسيين، ويندد بالمشارقة وبخاصة أهل العراق، حيث ينتقصون من أقدار أهل الأندلس. ولذا فهو ينتصر لشعراء وطنه»1.

ويبرز موقفه الدفاعي في تعليقاته على أشعار الأندلسيين والمغاربة الذين ترجم لهم، ومبالغته في الثناء عليهم عند تقديمهم، حتى قبل إيراد أشعارهم. يقول عند تقديم الشاعر أبي الحسن على بن عطية الزقاق: «ومن شعراء الأندلس الذي فاخرت به شعراء العراق، وأجلب به المغرب على المشرق وجلبت إليه من أنفاسه نفائس الأعلاق، وسارت أشعاره سير الأمثال في الآفاق ...» 2 . ويقول في تقديم الشاعرة حفصة بنت الحاج: «من بُشرات غرناطة، رخيمة الشعر، رقيقة النظم والنثر »3. ويقول في تقديم أبي عبد الله بن قاضي ميلة: « من أفاضل شعراء المغرب المعروفين بالإجادة، الموصوفين بالإحسان والإفادة... »4.

ويقول في بدء الكلام عن أبي محمد بن عبد الجبار ابن أبي بكر محمد بن حمديس: «شاعر جيّد السبك، مليح الاستعارة حسن الأخذ، لطيف التناول رقيق حواشي المعاني عذب الألفاظ....»5.

---

[1]- شريف علاونة: النقد الأدبي في الأندلس: 23 .

[2] – ابن دحية: المطرب من أشعار أهل المغرب: تحقيق: إبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد، الطبعة الأولى، المطبعة الأميرية ، القاهرة : 1954: 100.

3-المصدر نفسه: 10.

4-المصدر نفسه: 48.

5- المصدر نفسه: 54.

ويقول عن إحدى قصائده، أورد أبياتا منها: «أتى فيها بكلّ معنى مبتكر بديع معدود من الطراز الأول الرّفيع»[1].

فهي مجرّد أحكام فضفاضة مجردة من أي تبرير، الدّافع لها النّزعة الإقليمية البحتة والرّغبة في الإعلاء من شأن الأندلسيين وأشعارهم، هذه النزعة التي جعلته يستحسن ويستملح حتى أخذ الأندلسيين ويغتفر سرقاتهم. يقول عن ابن حمديس: «ومما أخذه فملكه فاسترقّه واستوجبه بزيادته فيه على مبتكره واستحقّه، قوله في وصف فرس سابق:

كأنّ لَهُ في الأُذُنِ عَيْنًا بَحِيْرَةً تَرى اليَومَ أشْباحاً تَمُرُّ بِه غداً

يُقَيّـدُ بالسَّبْـقِ الأوابِدَ فَوْقَهُ ولـو مرَّ في آثارهنَّ مُقيَّداً.

أخذه من قول امرئ القيس بن حُجر، وهو أوّل من قصّد القصائد، وقيّد الأوابد، فقال في لاميّته المعلّقة:

وقَدْ أغْتَدِي والطَّيرُ في وكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ[2]

وزيادة عبد الجبار عليه قوله: ولو مرّ في آثار هن مقَيَّداً وتصديره هذا العجز بقوله: "أقيّد بالسبق" مليح جداً»3.

1- ابن دحية: المطرب : 55.

[2] -امرؤ القيس: الديوان، تحقيق: حسن نور الدين، الطبعة الأولى، دار الحكايات، بيروت: 1424هـ - 2002م: 54.

[3] - المصدر السابق: 55-56.

وحتى عندما كان يأتي بأحكام نقدية مبررة فنيا، فإنَّ النّزعة الدّفاعية، ونبرة الإعلاء من شأن المغاربة والأندلسيين لا تفارقها. فقد قال معجبا ببيت قاله الشاعر ابن وهبون بعد أن أمره المعتمد بن عباد بإجازة بيت له في المعنى نفسه: «وأنشدونا للمعتمد، و قد ناوله بعض نسائه كأس بلّور مُترعاً شرابا، و لمع البرق فارتاعت، فقال بديهة:

رِيعَتْ مِنَ البَرْقِ وَفِي كَفِّهَا بَرْقٌ مِنَ القَهْوَةِ لماعُ

و أمر الأديب المصيب أبا محمّدٍ عبد الجليل بن وهبون بإجازة البيت الأوّل فقال:

وَلَنْ تَرى أَعْجَبُ مِنْ آنِسٍ مِنْ مِثْلِ ماَ يُمْسِكُ يَرْتَاعُ

وهذا من نوادر الخواطر وليس ينكر على هذا الشاعر، فمن جودة شعره ترتيب اللفظ فيه مع جودة معانيه، أوّلها المطابقة بلفظتي الأنس والارتياع، وتشبيه لمعان البرق بلمعان الخمر»1.

و يمكننا أن نستخلص من هذا أنّ النقّاد الذين سيطرت عليهم النّزعة الدّفاعية، لم تطمس دائما شخصيتهم النقدية، ومقدرتهم على استنباط الأحكام المعللة فنيا كما رأينا في هذا التّعليق لابن دحية، الذي تمكن من استجلاء مواطن الإبداع والتميّز في هذه الصّورة الفنيّة الجميلة. وفي هذا الإطار نورد له تعليقا نقدياً آخر يدّل على بعد أفقه في استجلاء المعاني الشعرية العميقة. قال في إطار تحليله لبعض أبيات قصيدة من قصائد الشاعر أبي الطيب بن الحسين المهدوي المسيلي: «ومن مليحها قوله:

رَحَلْتُمْ فَهَذَا اللَّيْلُ فِيكمْ فَلَمْ يَعُدْ إلى سواه فِيكُمْ إذ رَحَلْتُمْ

---

[1] – المصدر السابق: 15.

و هو من أبيات المعاني التي يُسْأل عنها، ويفهم معناه من قوله: "فلم يعد إلى سواه " لأنّه لا يعود سوى الليل الماضي، وهو الليل المستقبل، إلا بعد صبح يفصل بينهما، ولا فاصل عنده بعد فرقة أحبابه لأن الأيّام جميعها عنده صارت مظلمة لبعد أحبابه، فما دامت الفرقة مستمرة، كانت الظلمة مستقرّة»1 .

و أحيانا كانت تبرز موضوعيته بشكل جلي، فينتقص أشعار الأندلسيين أو بعض معانيهم، كما قال عن الشاعر محمد بن هانئ بعد أن أورد له بعض الأشعار التي عدّها جيّدة: «وبقية شعر هذا الرّجل قعاقع وجعاجع، وثالثة الأثافي والرّسوم البلاقع»[2].

إلا أن هذه المواضع قليلة في المطرب الذي طغت عليه النّزعة الدّفاعية بشكل كبير، وتبرز بوضوح في هذا النّص الذي جاء تعليقا على أبيات للشاعر الأندلسي الغزال: «وهذا الشعر لو روي لعمر بن أبي ربيعة أو بشار بن برد أو العباس بن الأحنف، ومن سلك هذا المسلك من الشعراء المحسنين لاستغرب له وإنّما أوجب أن يكون ذكره منسيا أن كان أندلسياً وإلاّ فما له أخمل وما حقُّ مثله أن يهمل.... هل وصفه إلاّ الدّرُّ المنتظم، وهل نحن إلا نظلم في حقنا ونهتضم يا لله لأهل المشرق قولة غاص بها شرق ألا نظروا إلى الإحسان بعين

[1]- ابن دحية: المطرب:47.

2- المصدر نفسه: 195.

الاستحسان وأقصروا عن استهجان الكريم الهجان [1] ولم يخرجهم الإزراء عن حدّ الإمكان...»2.

نلمس في هذا الكلام مرارة وإحساس صادق بالظلم، فابن دحية يرى أن شعر هذا الشاعر الأندلسي يجاري من حيث الجودة الفنية أشعار هؤلاء الشعراء المشارقة الكبار الذين ذكرهم في النّص، لكنّه غيّب وخمل ذكره لأن صاحبه أندلسي. فيتحسّر على الظلم الذي يعانيه أدباء الأندلس ويتساءل بالمرارة السابقة ذاتها عن إعراض المشارقة عن النّظر إلى الأدب و الشعر الأندلسي نظرة موضوعية.

ويتخذ من المقارنة بين أشعار الأندلسيين والمشارقة وسيلة لإظهار قيمة الشعر الأندلسي، فهو يعتبر قصيدة بن زيدون التي مطلعها: " أضحى التنائي" من القصائد: «التي ضربت في الإبداع بسهم، وطلعت في كل خاطر ووهم، ونزعت منزعا قصر عنه حبيب وابن الجهم» [3].

فدون أي تعليل يجعل هذه القصيدة أفضل من شعر أبي تمام وعلي بن الجهم . وبالطريقة ذاتها يجعل ابن دراج الشاعر الأندلسي في مقام أبي تمام و المتنبي، والكلام إن لم يكن له وإنّما للحميدي نقلا عن ابن حزم، إلا أنّ إيراده له دون تعليق دليل على موافقته

[1] – الهجان: الهجان من الإبل: البيض الكرام، يستوي في ذلك المذكر والمؤنث. ابن منظور: لسان العرب، دط، دار بيروت، بيروت: دت: مادة(هَجَنَ): 431/13.

[2] ابن دحية: المطرب: 145.

[3] – المصدر نفسه: 164.

عليه: « قال الحميدي: سمعت أبا محمدٍ علي بن أحمد، وكان عالما بنقد الشعر يقول: لو لم يكن لنا من الشعراء إلا أحمد بن درّاج لما تأخّر عن شأو حبيب والمتنبي»[1].

و يستعمل الحميدي عبارة: وكان عالماً بنقد الشعر، ليقوي هذا الحكم ويثبّته، وقد ظهرت عنده هو أيضا النّزعة الدّفاعية من خلال تراجمه لأدباء الأندلس في كتابه (جذوة المقتبس).

وفي إطار المقارنات دائما، عدّ ابن دحيّة قصيدة رائية للأديب المغربي أبي الطيب بن الحسين المهدوي المسيلي أفضل من رائية ابن الجهم: «وهذه الرائية من شعره عند العلماء بنقد الشعر وسرّه، أحسن من رائية علي بن الجهم التي أوّلها:

عُيُونُ المهَا بيْن الرَّصافةِ و الجِسْر جَلَبْنَ الهوى من حيْثُ أدري ولا أدري »[2].

فهو يورد عبارة: العلماء بنقد الشعر وسره دون توضيح، فلا يذكر أسماء هؤلاء العلماء ولا تبريراتهم في تفضيل هذه القصيدة على رائية ابن الجهم. والأمثلة من هذا النّوع كثيرة في المطرب، والغاية منها واضحة، وهي إعلاء مكانة الشاعر الأندلسي، والرفع من قيمة شعره عن طريق المفاضلة بينه وبين شاعر مشرقي، والحكم للأندلسي بالأفضلية في غالب الأحيان .

---

[1] – ابن دحية: المطرب: 157.

[2] – المصدر نفسه: 45.

هذه المفاضلات التي شاعت عند مؤلفي كتب التراجم الأندلسية في هذا العصر، هي في الغالب مجرد «مقارنات بسيطة قامت على إشارات موجزة ونظرات جزئية عابرة تهدف –في الأغلب– إلى بيان مقدرة الشاعر الأندلسي ووصفه بالإبداع والتفوق »[1]. أي كانت مجرد وسيلة اتّبعها هؤلاء النقاد لإثبات رؤيتهم الإقليمية ، وتحقيق نزعتهم الدفاعية .

–ابن عبد الغفور الكلاعي(حوالي منتصف القرن السادس):

كان الكلاعي أكثر اعتدالا في معالجته لقضية الدفاع عن الأندلس والثقافة الأندلسية، إذا قارناه بغيره من معاصريه.لذلك نجده يتوجه إلى «تأكيد الذات الثقافية المتميزة أو الشخصية الحضارية المستقلة للأندلس من خلال الانتماء إلى ثقافة المشرق وحضارته، بحيث يتحقق انتماءان: الأول: خاص ويكون إلى الأندلس، والثاني عام، ويكون إلى المشرق العربي الإسلامي دون أن يتعارض الاثنان، فإن الأول يحقق هدفه من خلال التأكيد على الثاني والارتباط به »[2].

ويتجلى اعتداله في اهتمامه بالأدباء والشعراء المشارقة وإشادته بإبداعهم، خاصة المتنبي وأبي العلاء. وإعجابه بأبي العلاء دفعه إلى معارضة عددا من مؤلفاته، ومع ذلك يقول معترفا بقصوره عن بلوغ مرتبة أبي العلاء : «وقد ذكرنا –أعزك الله– مما جاريت أبا العلاء نتفا ،وناولتك مما ضاهيته به طرفا. وكأني بالناظر في هذه الرسالة يقول إذا قرأ هذه الفصول: أي فتى لو ميز حده فوقف عنده. وعرف قدر نفسه فلم يزد فيه على همسه.

---

[1] –شريف علاونة: النقد الأدبي في الأندلس:254.

[2] –عمر عبد الواحد: في نقد النقد الأندلسي، الطبعة الأولى، دار الهدى للنشر والتوزيع: مصر– المنيا :2008 :.188

ورأى بون مابين الأرض والسماء، فلم يتطاول إلى أبي العلاء. وتا الله إني لأعلم قدري ،ومساحة قدري، ومثقال فهمي، وغلوة سهمي، وقصوري عن أقصر إشاراته، وعجزي عن أدنى عباراته. ولكن نوزعت الظل فادعيت الجدار، وأبعدت عن العقر فاقتعدت الدار. وهيهات ما ناهضته في سقط الزند إلا بما لففت به رأسي حياء من المجد. وما أنا في مضاهاته في رسالة الصاهل والشاحج إلا كمن ضاهى بالنغبة عباب البحر المائج. وما أنا في معارضته في خطبة الفصيح، إلا كما عارض بالنفس هبوب الرياح. فليجف قلم المعترض ،وليخب سهم المتعقب المغرض، إن شاء الله»[1].

ومع هذا التواضع الجم وحسن الأدب مع كبار الأدباء. فالكلاعي لم يتوان عن انتقاد كبار الأدباء المشارقة عندما وجد مدعاة لذلك، فقد انتقد ابن العميد بقوله: «وأما أبو الفضل بن العميد فكاتب بليغ مجيد، ولكنه مع هذا عدل به عن قومه، ونودي عليه بأكثر من سومه، فقالوا : بدئت الكتابة بعبد الحميد، وختمت بابن العميد. وسئل الصاحب عن بغداد، فقال بغداد في البلاد كالأستاذ في العباد. وقد أثبت من كلامه في وصف رمضان مالا يصدر مثله عن ضعفاء الولدان ... »[2].

وبعد أن يورد وصفه هذا يعلق عليه بقوله: «ولو اقتصر على اليسير من هذا التطويل والتكرير، لكان كلامه واقعا بين أن يمجه السمع أو يقبله الطبع. فكيف هذا مع معان

1- ابن عبد الغفور الكلاعي: إحكام صنعة الكلام: تحقيق محمد رضوان الداية ، دط، دار الثقافة، بيروت: 1966: 30 - 31.

2- المصدر نفسه: 113.

قلقة، وألفاظ خلقة كالكتان والألوان، والسوس والدود، والفار والجراد، والنمل والذر، والأرضة، وغير ذلك مما لم أرضه »[1].

ونقده هذا لابن العميد مع المكانة التي يحتلها في الكتابة المشرقية، يدل على ثقة بالنفس تنم عن ثقة في الشخصية الأندلسية ككل. وانتقد أيضا كلّا من الصاحب بن عباد وأبي العلاء المعري .

ومما يدل على تنامي الحس الدفاعي عند الكلاعي كمعاصريه من النقاد الأندلسيين حرصه على الإشادة بكتاب الأندلس، فهو عندما يورد قول الصاحب بن عباد التالي: « كتاب الدنيا وبلغاء العصر أربعة: الأستاذ ابن العميد، وأبو القاسم بن يوسف، وأبو إسحاق الصابي، ولو شئت لقلت الرابع، يعني نفسه »[2]. سرعان ما يتذكر قول ابن بسام الذي يجعل كتاب العصر ورؤساء النثر أندلسيين وليسوا مشارقة حيث يقول: «كتاب العصر ورؤساء النثر أربعة: كلاعيان وفهريان. أما الكلاعيان: فأبو بكر بن القصيرة، وأبو محمد بن عبد الغفور. وأما الفهريان: فأبو القاسم بن الجد، وأبو محمد بن عبدون »[3].

وما هذه المقابلة بين القولين إلا تعبير عن إحساس داخلي بمكانة الأدب الأندلسي والكتاب الأندلسيين التي لا تقل مكانة عن أدباء المشرق. ويعبر عن ذلك بالإشادة بالأدباء الأندلسيين وعلو مكانتهم، فيقول عن خطب أبي الحسن بن شريح: «ولولا الفقيه

3- المصدر السابق: 114.

1- المصدر نفسه: 109.

2-المصدر نفسه: 110.

الأستاذ الخطيب أبو الحسن بن شريح لقلت إن هذا النوع من البيان قد ذهب بالجملة وطمس، وآليت أن هذا الفن من البلاغة قد عفا بالكلية ودرس. ولكنه أعاد جِدَّته وبهاءه، وملك –وحده– أرضه وسماءه »[1]. وتأكيد الكلاعي – بإثبات كلمة وحده – دلالة على أنه يرى أن هذا الخطيب الأندلسي قد تفوّق في هذا الفن على المشارقة في عصره.

–تجليات النزعة الدفاعية في كتب التراجم:

نتيجة لهذا التوجه، شاعت كتب التراجم في هذا العصر. ووجد فيها النقاد الوسيلة المثلى للتعريف بأدباء الأندلس والإشادة بإبداعهم. وهذ النوع من التأليف ليس جديدا، بل هو ظاهرة عرفتها الحياة الأدبية الأندلسية منذ القرن الثالث الهجري. وزادت هذه الظاهرة رسوخا في العصور المتأخرة، عندما شاعت النزعة الدفاعية عند أدباء الأندلس فغدّت ما يعرف بالتأليف الإقليمي، «وأصبحت العناية بالمعاصرين لدى مؤرخي الأدب في المشرق والمغرب ظاهرة كبيرة، وسلك المؤرخون للأدب في تواليفهم إحدى طريقين: فإما ساروا على طريقة الثعالبي في تأليف موسوعي يضم أشهر شعراء كلّ إقليم وأدبائه كما فعل العماد الأصفهاني في الخريدة، وابن سعيد في كتابيه المغرب والمشرق، وإمّا اقتصروا على شعراء إقليم واحد، كما هو الحال في "الجنان" لابن الزبير وهو في شعراء مص، و "زاد المسافر"لصفوان بن إدريس في معاصريه من الأندلسيين وتحفة القادم لابن الآبار في شعراء الأندلس بعد فترة

1–المصدر السابق: 176.

صفوان، إلى أشباه هذه المؤلفات- و هي كثيرة العدد- خلال القرنين السادس والسّابع»[1].

وانطلاقا من هذا، فإن الأندلسيين لم يضعوا كتب التراجم استجابة للنزعة الدّفاعية وحدها. فهي ظاهرة أدبية عمّت في هذه الفترة، وعرفها المشارقة أيضاً.

وتكاد الطريقة في هذه الكتب أن تكون واحدة، فهي مبنية على خاصيتين: من حيث الشكل انتهاج أسلوب النثر التركيبي المتأنّق، الموسوم بالتكلف. أما من حيث المضمون فتطغى النزعة الدفاعية، القائمة على التفاخر والإعلاء من شأن الأدب والأدباء الأندلسيين.

يعدّ الوزير الكاتب أبي نصر الفتح بن خاقان(529هـ) من كبار الكتّاب الأندلسيين الذين ألّفوا في فن التراجم. ومن أشهر مؤلفاته في هذا المجال كتاب (قلائد العقيان ومحاسن الأعيان)، وهو كتاب يقرب، من حيث القيمة الأدبية والعلمية كتاب الذخيرة لابن بسام. وله كتاب آخر في فن التراجم هو كتاب (تاريخ الوزراء والكتّاب والشعراء في الأندلس)، والمعروف بـ (مطمح الأنفس ومسرح التأنّس في ملح أهل الأندلس). والكتابان لا يخرجان على السمات العامة لكتب التراجم الأندلسية، مع الخصوصية في المنهج وخصائص التعبير، فابن خاقان معروف بأسلوبه العذب.

أما النزعة الإقليمية فهي بيّنة في تراجم هذين الكتابين كما في معظم كتب التراجم الأندلسية. ونختار من القلائد هده الترجمة لتأكيد هذا الكلام. قال في ترجمة الكاتب أبي

---

[1]- إحسان عبّاس: تاريخ النّقد الأدبي عند العرب: 501.

محمد بن عبدون: «مُنتمى الأعيان، ومنتهى البيان، المطاول لسحبان [1]، والمعارض لصعصعة بن صوحان [2]، الذي أطلع الكلام زاهرا، ونزع فيه منزعا باهرا، نخبة العلاء، وبقية أهل الإملاء، الشامخ الرتبة، العالي الهضبة...» [3].

كما عبّر عن هذه النزعة بوضوح في مقدمة (مطمح الأنفس)، حيث قال في نهاية هذه المقدمة واصفا تراجمه في هذا الكتاب: «...وأبقيتها لذوي الآداب ذكرا، ولأهل الإحسان فخرا، يساجلون به أهل العراق، ويحاسنون بمحاسنها الشمس عند الإشراق... » [4].

وهذه النبرة لم تتوقف عند الأندلسيين، بل شاركهم فيها حتى كتّاب التراجم المغاربة، كما نجد هند عبد الواحد المراكشي في كتابه (المعجب في تلخيص أخبار المغرب)، وهو من كنب التراجم المصنوعة على طريقة الأندلسيين، ترجم فيه لمغاربة وأندلسيين. فقد قال عن ابن زيدون: «...ذو الأدب البارع والشعر الرائع، أحد شعراء الأندلس المجيدين وفحولها

---

[1] - هو سحبان بن زفر بن إياس الوائلي، من باهلة: خطيب يضرب به المثل في البيان. الزركلي: الأعلام، الطبعة الرابعة عشرة، دار العلم للملايين، بيروت: 1999: 167/3.

[2] – صعصعة بن صوحان ، من أهل الكوفة، كان خطيبا بليغا، شهد صفين مع علي، وله مع معاوية مواقف. وقيل مات بالكوفة. الأعلام: 205/3.

[3] – ابن خاقان: قلائد العقيان: تحقيق : حسين يوسف خريوش، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن : 1431هـ-2010 : 2/ 417.

[4] –ابن خاقان: مطمح الأنفس: تحقيق: مديحة الشرقاوي، الطبعة الأولى، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد– مصر: 1422هـ – 2001 : 54.

المبرِّزين، كان إذا نسب أنساك كُثيِّراً، وإذا مدح أزرى بزهير، وإذا فخر أناف على امرئ القيس...»[1].

ومن هذه الكتب، كتاب(تحفة القادم) لأبي عبد الله محمد بن الأبّار الأندلسي(658هـ). ونختار منه ترجمة واحدة، وهي للأديب ابن عميرة المخزومي، يقول ابن الأبّار: «...فائدة هذه المائة، والواحد يفي بالفئة، الذي اعترف بأمجاده الجميع، واتصف بالإبداع فماذا يوصف به البديع، ومعاذ الله أن أحابيه بالتقديم، لما له من حق التعليم، كيف وسَبْقُهُ الأشهر، ونطقه الياقوت والجوهر، تحلّت به الصحائف والمهارق، وما تخلت عنه المغارب والمشارق...»[2].

يعدّ ابن سعيد(685) أكثر الأندلسيين تأليفاً في فن التراجم، فقد تعددت مؤلفاته في هذا المجال، منها: (المغرب في حلى المغرب) و(رايات المبرزين وغايات المميزين) و(الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة)...ويعد حرصه على الترجمة لكلّ أدباء عصره من الأندلسيين وجها من وجوه النّزعة الدّفاعية.

كما تتجلى هذه النّزعة أيضا، في التّقديمات المبالغ فيها والتّفاخر الظاهر بالأدباء والشعراء الأندلسيين، يقول عن أبي العباس الغساني: «كاتب مذكور، وشاعر مشهور، بدر الحلك، ونادرة الفلك، البحر الزاخر في الرواية، والروض الناضر في المعرفة والدراية، إن أخذ في الإيراد والإنشاد ،فكأنّما ردّ الحياة إلى الجماد، فارس ميدان الارتجال، في أي نوع طلب

[1] -المراكشي: المعجب: 162.

[2] -ابن الأبار الأندلسي: تحفة القادم : أعاد بنائه وعلّق عليه: إحسان عباس، الطبعة الأولى، بيروت: 1406هـ- 1986م: 209.

من أنواع المقال؛ نفقد انقادت إليه أرمّة البيان، وكلامه يشتمل على الحسن والإحسان...تصرّف في أنواع البلاغة وسائر فنونها، وأتى بأبكار المعاني المخترعة ومنتخب عيونها...»1.

فمثل هذا الكلام لم يُقدّم به حتى أكبر فحول الشعر العربي، وما الدّاعي له إن لم يكن نية التّفاخر، و الإعلاء من شأن الشّعر الأندلسي و شعرائه. وسار على طريقة ابن بسام في التّفاخر بمقدرة الأندلسيين على التفوّق والجمع بين صناعتي النّظم والنثر، يقول عن أبي المطرف بن عميرة المخزومي : «شيخ كتّابٌ زماننا، وإمام أدباء أواننا مع ماله من التفنّن في علوم الشّرائع، وما سار له نظماً ونثرا من اللطائف البدائع »2. وعن أبي عبد الله بن عمر الإشبيلي: «...نبيل المنزع، رشيق النظم والنثر..»3.

ولم يخرج عن طريقة من سبقه من النقّاد الأندلسيين في إطلاق ألقاب شعراء المشرق على الشعراء الأندلسيين فقال عن الأعمى التطيلي: معري الأندلس 4. وعن أبي بكر يحي بن سهل: «هوَ ابن رومي عصرنا، وحطيئة دهرنا، لا تجيد قريحته إلاّ في الهجاء »5. وحمدة بنت زياد لقبت بالخنساء أو صنوبرية المغرب 6، وابن اللبانة شبه بالسموءل 1 وابن

[1] –علي بن موسى بن محمد بن سعيد الغرناطي الأندلسي: اختصار القدح المعلى في التاريخ المحلى: اختصره:أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن خليل: تحقيق: إبراهيم الأبياري، دط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة:1959: 12.

[2] –المصدر نفسه : 42.

[3] – المصدر نفسه: 198.

[4] –ابن سعيد: رايات المبررين و غايات المميزين: تحقيق: النّعمان عبد المتعال القاضي، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة:1393هـ-1973م:124.

[5] –ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب: وضع حواشيه: خليل منصور: الطّبعة الأولى، دار الكتب العلمية بيروت:1417-1997م:266/2.

[6] – ينظر المصدر السابق: 145/2، و رايات المبرزين: 94.

هانئ الأندلسي متنبي المغرب 2، وأبو محمد عبد الله بن إبراهيم الحجاري جاحظ المغرب 3.

والأمثلة من هذا النّوع كثيرة في المغرب خاصّة. ومع هذا لا نعدم بعض الوقفات الموضوعية لابن سعيد، فنجده كثيراً ما ينتقص من بعض الشعراء الأندلسيين ويقرّ بتأخّرهم فنيا.

يقول عن أبي القاسم البياني: «جالسته بإشبيلية وسمعت منه كثيراً من شعره وهو جارٍ في نمط ما يغنى به، وأكثره خالٍ من المعاني التي تدل على غوص الفكر، وبحر عروضه من البحار التي لا تعقد فيها الدّرر »4. وعن أبي القاسم أحمد البلوي الإشبيلي: «...أديب غير مرضي البضاعة، ولم يرزقه الله كتبا ينتفع بها و لا مجلسا ينتاب »5.

فمثل هذا الكلام يدل على موضوعيته، وعلى أنه لم يكن يطري الأندلسيين بدافع التعصّب، و إنّما كان يقول كلمة الحق ويصدر الأحكام التي يراها صحيحة.

يعدّ الأديب الأندلسي الكبير لسان الدين بن الخطيب (776هـ)، من الذين أغنوا فن التراجم في التراث العربي الإسلامي كمّا ونوعا، فقد «كان من أظهر كتاب هذا الفن

البارزين في المشرق والغرب الإسلامي، وما من شك في أنّه كان متميزا بين معاصريه وسابقيه في تشكيل هذا الفن وإثرائه بما توفرت له من قدرات، وبما وفره أيضا من مقومات،

[1]- المصدر نفسه: 411/2.
[2]- المصدر نفسه: 371/2.
[3]- المصدر نفسه: 35/2.
[4] - اختصار القدم المعلى : 182 .
[5] - المصدر نفسه: 120.

وحققه من شرائط هذا الفن وأصوله المعتبرة، إلى المستوى الذي بلغ به مبلغ التأثير في بعض معاصريه من كتابه وفيمن جاء بعده من الكتاب... »[1].

ومن مؤلفاته في هذا المجال: (الإحاطة في أخبار غرناطة) و(جيش التوشيح) و(الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة) و(أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام). ولا يسع المجال هنا للحديث عن الخصائص التي تميّز بها فن التراجم عند ابن الخطيب، وإنما الغاية هي استقراء النزعة الدفاعية في تراجمه.

إن ابن الخطيب لم يخرج عن غيره من الأدباء الأندلسيين في تبني النزعة الدفاعية، بل إنّ هاجس تحدي الأنموذج المشرقي في الإبداع، ومحاكاته ومجاراته، والرغبة في التفوق عليه، كان من أهم دوافع الإبداع عنده.[2]

ومن مظاهر هذه النزعة في تراجمه، على سبيل المثال لا الحصر، ما جاء في ترجمة شاعر أندلسي يدعى يحيى بن محمد التطيلي الهذلي: «...أديب زمانه وواحد أقرانه، سيال القريحة، بارع الأدب، رائق الشعر، عَلَم في النحو واللغة والتاريخ والعروض، وأخبار الأمم، لحق بالفحول المتقدمين، وأعجزت براعته براعة المتأخرين... »[3]. وتزداد نبرة المبالغة والرغبة في الإعلاء من شأن الأندلسيين كتب تراجم أخرى، كما نجد في تراجم كتاب (التاج المحلّى

---

[1] – محمد مسعود جبران : فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب (المضامين والخصائص الأسلوبية)، الطبعة الأولى ،دار المدار الإسلامي، بيروت: 2004 :271.

[2] – ينظر: المرجع نفسه: 21.

[3] – لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة : تحقيق: محمد عبد الله عنان، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجي، القاهرة: 1397هـ-1977م : 416/4.

ومساجلة القِدح المعلى)، وهو من كتبه الضائعة، ولم يصل منه إلا قطوف تحت عنوان " أوصاف الناس في التواريخ والصلات" ضمن كتاب (ريحانة الكتاب). نكتفي بإيراد مثال واحد منه للتطلع على طريقته في الترجمة، والتي من أبرز خصائصها المبالغة في الإعلاء من مكانة المترجم له، يقول عن الشاعر أبي عبد الله بن بقى: «مدير لأكواس البيان المعتّق ولعوب بأطرف الكلام المشقق. انتحل لأول أمره الهزل من أصنافه فأبرز درر معانيه من أصدافه وجنى ثمرة الإبداع لحين قطافه، ثم تجاوز إلى المعرب وتخطاه، فأدار كأسه وعاطاه، فأصبح لفنيه جامعا، وفي فلكيه شهابا لامعا...»[1].

ليس هناك داع لإيراد المزيد من الأمثلة، على تراجم ابن الخطيب، لتوضيح نبرة المبالغة، والتي يبدو أنّها من إفرازات النزعة الدفاعية الهادفة إلى الإعلاء من شأن الأندلسيين وأدبهم، لكن الشيء المؤكد أنّ هذه النزعة ليست الدّاعي الوحيد إلى هذه الطريقة المنمّقة في الكتابة في هذا العصر «الذي أغرب فيه الكتاب في صناعة النثر، وتفننوا خلاله في تعقيد ألوانه

باستخدام الفواصل والأسجاع ووجوه التحسينات، ولزوم ما لا يلزم »[2]. وهو ما سيتأكد عند كاتب آخر من كتّاب التراجم معاصر لابن الخطيب.

يصادفنا ضمن سلسلة كتب التراجم الأدبية التي عرفت رواجاً واسعاً في الأندلس و المغرب في هذه الفترة كتابا ابن الأحمر الغرناطي (807هـ): (نثير الجمان في شعر من

[1] – لسان الدين ابن الخطيب: ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب: تحقيق: محمد عبد الله عنان، دط، مكتبة الخانجي، القاهرة: دت: 2/ 386.

[2] – محمد مسعود جبران: فنون النثر الأدبي: 74.

نظمني و إياه الزّمان) و(نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزّمان) وبين الكتابين بعض الاختلافات الطّفيفة شرحها الدّكتور: رضوان الداية في مقدمة تحقيقه لكتاب: (نثير فرائد الجمان) .

هذان الكتابان لا يختلفان عن بقية كتب التراجم التي راج تأليفها في الأندلس في هذه الفترة، والتي تشترك في المنهج والأسلوب وطريقة الترجمة، القائمة على الإنشائية والتأنّق في الأسلوب، وتطغى عليها النزعة الإقليمية الدفاعية بشكل ظاهر.

وهي نزعة يمكن أن نستشفّها من المبالغة في مدح و إطراء الأدباء الأندلسيين، لكن لا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذه المبالغات لم يكن دافعها النّزعة الإقليمية وحدها، وإنّما خصائص أسلوب النثر في هذا العصر- القرن الثامن- الذي أصبح أسلوبا منمقا مسجوعا يغرق في التصنّع و التكلّف.

لكن رغم ذلك فالنّزعة الإقليمية تظهر واضحة أحياناً، وكأنّها صارت ظاهرة ملازمة لكتب التراجم، يصدر عنها الكتّاب تلقائيا. ويظهر ذلك بوضوح في كتابي ابن الأحمر،ك ما في ترجمته للأديب يحي بن أحمد الغرناطي، حيث نراه يقارن بينه وبين بعض أعلام المشرق في الشعر وغيره، يقول: «حاله في الشعر واصله1 إذ لعب في ميدانه بقواضبه ومناصله، يأتي منه بالسّحر الحلال، و يتكلّم فيه بالعذب الزّلال .كاد أن يكون أشعر من حبيب،

[1] - المشهور بابن واصل هو: محمد بن سالم بن نصر الله الحموي(604-697هـ) وهو مؤرّخ عالم بالمنطق والهندسة و الأصول، من فقهاء الشافعية. الأعلام: 133/6.

وأخطب من شبيب 1 و أجمع للحكم من أك ثم2 أو عمرها ابن فارسها الأهثم 3 ،أو ابن سمية4 زياد المصيب في مريجة الأفكار، المقول في إثبات عرفانه بعد الطعن مع الإنكار:

عَاشَتْ سُمَيَّةُ مَا عَاشَتْ وما عَلِمَتْ أنّ اِبنها من قُرَيْش في الجَمَاهِيرِ

و أصبح بعلم البيان مقيم صفا أوزان التبيان، يسخر في ذلك بالشيخ أبي عبد الرحمان ويخفي فيه أثر عمرو أبي عثمان 5...»6. فمقارنة هذا الأديب بهذا العدد من الشخصيات المعروفة في التاريخ الإسلامي، ينم عن رغبة في إعلاء شأن الشّخصيات الأندلسية، و التّأكيد على أنها لا تقل مكانة أدبية وعلمية عن الشخصيات المشرقية .

وجاء في ترجمته للكاتب عبد الحق بن محمد بن عصبة المحاربي، الذي نعته بالفقيه الخطيب والقاضي الكاتب، «هو في المحاسن قد تُثنى عليه الخناصر، وقرم لا تُحصي مفاخره الألسن ولا يحصرها الحاصر. وبيته زاحم النجوم بكاهله، وورد نسبه من الشرف أعذب

---

[1] – شبيب بن عبد الله التميمي(170هـ) ، كان يقال له الخطيب لفصاحته، وكان شريفا، من الدهاة، ينادم خلفاء بني أمية. الأعلام: 156/3.

[2] – أكثم بن صيفي بن رياح بن الحارث(9هـ): حكيم العرب في الجاهلية، وأحد المعمرين. عاش زمنا طويلا وأدرك الإسلام. الأعلام: 6/2.

[3]– عمر وبن سنان (ابن الأهثم) (57هـ): أحد سادات الشعراء الخطباء في الجاهلية والإسلام. الأعلام:78/5.

[4]– زياد بن أبيه(53هـ): أمير، من الدهاة القادة الفاتحين الولاة. الأعلام: 53/3.

[5] – عمرو بن بحر أبو عثمان: الجاحظ.

[6]–ابن الأحمر: نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان: تحقيق: محمد رضوان الداية، دط، دار الثّقافة، بيروت:1967:320–321.

مناهله. ملأ الأبصار جلاله سمتا، وحاز هدْيا لا عوج فيه ولا أمتا. وبلغة ينبوعها مسترسل، وفصاحة فرس إجادتها مستنسل...»[1].

فكثيرا من الأوصاف كما نلاحظ لا علاقة لها بالنزعة الإقليمية، وإنما أملتها ودعت إليها طبيعة أسلوب الكتاب في هذه الفترة، والذي طغى عليه السجع والتصنع، والمبالغة في التحسينات وضروب التزيين والتنميق. وهي ظواهر أدبية لهذا العصر لها ما يبررها.

---

[1] – ابن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان : تحقيق: رضوان الداية، الطبعة الثانية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت: 1407هـ 1987م: 138.

الفصل الثاني :النقد الأخلاقي .

إن المعيار الدّيني والأخلاقي في النّقد العربي قديم، عرفه مع ظهور الدّعوة المحمدية إذ «حرص الإسلام في حقيقته المثالية زمن الرّسول عليه الصّلاة و السّلا م، والخلفاء الرّاشدين على أن يجري الشّعر ملتزماً بركاب الدّعوة الإسلامية» [1]. فالإسلام جاء بمنهجية شاملة للحياة، « على هذا الأساس وضع العهد الجديد مقياسا جديدا للشعر يقاس به، بعد أن لم يكن هنالك مقياس ثابت معروف للحكم عليه، ويقدّر على مقدار حظه منه في أيام الجاهليين. وكان ذلك المقياس الجديد هو الدين، ينظر إلى الشعر على ضوء هديه، فما اتفقت فيه روح الشعر مع الدين فهو من الشعر في الذروة ، وما خالفه فهو من كلام الغواة الذي يكن شرا على صاحبه وعلى المجتمع كالقيح الذي يري القلب»[2].

لذلك نجد عددا كبير ا من النّقاد في تاريخ النّقد العربي، يصدرون عن مبادئ الإسلام ويجعلونها خلفية ومرتكزاً في أحكامهم ، ومن الذين حكمهم هذا التوجّه الأصمعي وابن قتيبة وابن وكيع.

إلاّ أنّه ظهر إلى جانب هذا التيار تيار آخر لا يعتدّ بالأخلاق وعقيدة الشاعر معياراً نقديا ، ويؤمن بفصل الدّين عن الشّعر. ويمثّل هذا التيار ابن المعتز والصّولي وقدامة بن جعفر، الذّي ذهب إلى أنّ: «ليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النّجارة في الخشب مثلا ردائته في ذاته »[3]. وقال القاضي الجرجاني صراحة: « الدين بمعزل عن الشعر»[4] .

[1] – مصطفى عليان: تيارات النّقد الأدبي في الأندلس: 329.

[2] – بدوي طبانة: دراسات في نقد الأدب العربي، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة (دت): 75-76.

[3] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر: تحقيق كمال مصطفى، دط، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد: 1963: 19.

[4]– القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، الطّبعة الرّابعة، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه: 1386هـ -1966م: 64.

واستمرّ هذان التوجهان يتجاذبان النّقد العربي في المشرق على طول مسيرت ه،« موقف المتعة الخالصة، ونقصد به أنّ الشعر يقال لذات الشعر، وموقف المنفعة المباشرة بالحثّ على فعل أمر أو تركه»[1].

لكن الأمر مختلف في النّقد الأندلسي، الذّي قام على اعتبار المعيار الدّيني والخلقي معياراً ثابتاً في النّقد، و هو المعيار الذي أرسى له واضع أسس المدرسة النّقدية الأندلسية، ابن حزم الظاهري. فلم يعتر النّقد الأندلسي التذبذب الذّي عرفه النّقد المشرقي «في تحكيم هذا المقياس، بل سار في خط مطرد في التّأكيد على علاقة الشّعر بالدّين، وارتباطه الوثيق به»[2]. وهذا الاطّراد في تحكيم هذا المعيار، جعل هذا الاتجاه النّقدي في النّقد الأندلسي يتميّز «بتكامله وشمول عناصره التي ترتكز إلى ربط الشّعر بالدّين ربطاً شجاعاً، جعلهم ينقدون المعاني الفاسدة دون هوادة بغض النّظر عن مكانة صاحبها و منزلته الشعرية»[3].

هذا ما لا نلمسه في النّقد المشرقي حيث نجد «النقّاد المشارقة يفصلون في النّظر بين الشعر والأخلاق حتّى إذا جاءوا إلى التطبيق تملكتهم المقاييس الخلقية في أذواقهم وأحكامهم، وما ذلك إلاّ لأنّهم اتّخذوا الفصل بين الأمرين حجّة للدفاع عن هذا الشّاعر وذاك، فإذا انتهى الموقف الدّفاعي، لم يعد الفصل ممكناً أو ضروريا»[4].

قبل الدّخول إلى صلب الموضوع، لا بدّ من الإشارة إلى قضية حاول بعض الدارس ين إثارتها، وهي التفريق بين النّقد الأخلاقي والنّقد الدّيني.كما فعل الأستاذ عليّ بن محمد، حيث يقول:

«لقد حرصنا على التمييز بين النّقد الأخلاقي و النّقد الدّيني ؛ لأنّهما متميزا ن في الحقيقة، إذ هناك فرق كبير بين أن يصدر ناقد ما في أحكامه عن نظرة أخلاقية، وقد يكون ممن لا

[1] – محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم(دراسة نظرية وتطبيقية)، دط، دار الثقافة، الدار البيضاء : 1409هـ – 1989: 52.

[2]– مصطفى عليان: تيارات النّقد الأدبي في الأندلس: 331.

[3]– المرجع نفسه: 358.

[4]– إحسان عباس: تاريخ النّقد الأدبي عند العرب: 496.

يؤمنون بالرسالات السماوية أصلا، وبين أن يكون أساس النظرة النّقدية هو الدّين نفسه، ذلك أنّ الإلحاد شيء و التمسّك بالأخلاق التي تواضعت عليها أجيال وأمم كثيرة منذ وقت بعيد، شيء آخر»[1].

إنّ رأي الدّكتور علي بن محمد صائب، لكن هذا الفصل بين التيارين ليس حاسما ؛ لأننا في النّقد العربي لا نلمس هذا التوجّه إلاّ عند النقّاد الذين ينطلقون من خلفية دينية. ومبعث هذه النّظرة الأخلاقية هو حرصهم على عدم المساس بتعاليم الشريعة الإسلامية.

وبناءاً على هذا لم أجد ضيراً في أن أجمع تحت اسم النّقد الأخلاقي كلّ الرؤى النّقدية التّي ترتكز على قيّم عقائدية أو أخلاقية وهذا التوح يع بين الرّؤيتين وارد عند أحد كبار الدّارسين، و هو مصطفى عليان عبد الرّحيم في كتابه (تيارات النّقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري) حيث ع .نون الفصل الذي خصّصه لهذا الت .يار بـ: النّق .د الخُلقي(الشّعر و الدّين) .

–النزعة الخلقية ونقد المعاني:

نجد هذا التوجه عند ابن السيد البطليوسي (521هـ)، الذي كان معجباً بالمعري و شعره، فشرح ديوانيه: (اللزوميات) وسمى شرحه: (المختار من لزوميات أبي العلاء). و(سقط الزند)، الذي طبع في أربعينيات القرن العشرين مع شرح التبريزي و الخوارزمي في كتاب يسمى(شروح السّقط) في دار الكتب المصرية، بعناية مجموعة من الأدباء و بإشرا ف الدّكتور طه حسين.

من المعروف أن جدلاً كبيرا قد ثار بين النقّاد والأدباء حول عقيدة المعري. « فمنه م من وجّه إليه أسهم الاتهام و التكفير. ومنهم من وقف مدافعاً عنه منزها إيّاه عمّا عل ق به من اتهامات. وقد كان لابن السّيد البطليوسي موقف منصف من أبي العلاء فثمّة مواضع أثنى

[1]– علي بن محمد: ابن بسام الأندلسي و كتاب الذخيرة(دراسة في حياة الرّجل وأهم جوانب الكتاب)، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1989: 359.

فيها عليه مثبتا تدينه و إيمانه، ومواضع أخرى ينكر فيها عليه مقالاته ومبالغته في بعض الأمور، دون تكفيره واتهامه»[1].

وهذه المواضع هي التي س أقف عندها، لأنّها توضح لنا النّزعة الدّينية في نقد البطليوسي، فهو رغم إعجابه با لم عري لم يتوان عن نقد معانيه التي وجد فيها خروجاً عن الدّين وأحكام الشريعة. نلمس ذلك في بعض تعليقاته على بعض أبيات المعري، والأمثلة من هذا النّوع تنتشر في شرحه لسقط الزند خاصة منها:

« ولولا قَولكَ الخلاَّقُ ربِّي لَكَان لَكَ بِطَلْعَتِكَ اِفْتِتَانُ

قال البطليوسي: هذا غلوّ شديد نعود بالله منه»[2].

ونلاحظ أنّ اعتدال البطليوسي منعه من التّجريح واتّهام المعري بالكفر، وإنّما اكتفى بالتعوّذ من هذا المعنى الذي فيه تجاوز على العقيدة الصّحيحة.

ومن هذه الأمثلة أيضا تعليقه التالي على بيتي المعري:

«والشُّخوصُ التّي خُلِقَتْ ضِياءً قَبْلَ خَلْقَتَيْ المرِّيخ والميزَانِ

قَبْلَ أنْ تُخْلَقَ السَّموات أوْ تُؤْ مَرُ أَفْلاَكَهُـــن بالـــدَّورانِ

تحت هذا الكلام معنى نكره التصريح به والإفصاح عنه وقد غلا في مدح هذا الشيعي غُلوّا تجاوز فيه الحدود، وذكر من حماقات الشّيعة و اعتقاداتهم الفاسدة ما كان يجب أن يضرب عنه ولا يدنّس شعره منه وليته اعتذر من ذلك»[3].

---

[1] – هناء أبو الرّب: أثر أبي العلاء المعري في الأدب الأندلسي، الطبعة الأولى، دار ورد، عمان-الأردن: 2009: 226.

[2] – البطليوسي: شروح سقط الزند، دط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة: 1967هـ - 1948م: السفر الثاني: ق1: 415.

[3] – المصدر السابق: 448.

فجلي هنا سيطرة النّزعة الدّينية على ملاحظات البطليوسي الذّي رفض بشدّة هذه المعاني التّي جاء بها المعري حتّى أنّه رفض أن يعرض لها بالشرح . ورأى فيها تدنيساً لشعره و تمنى لو اعتذر عنها، ومع ذلك فالموضوعية وروح التسامح لم تدفعه إلى اتهامه بالكفر.

إلاّ أنّ هذه الموضوعية قد تفارقه أحيانا فيخرج عن «حدود وظيفته النّقدية ومنهجه الذي التزم به»[1] . فنجده يصلح أبياتا أو يسقطها متحرجا من روايتها لخروجها عن الدّين. وهو ما أثار ابن العربي[2] الذي ألّف رسالة « يعترض فيها على شرح البطليوسي لشعر المعري متهما البطليوسي بالتعسّف وعدم الإنصاف، وبأنّه لا يحسن النظم والنّثر، ولا يعرف الأوزان والنّحو واللغة لوجود لحن في حروف بعض الأبيات»[3] .

وللردّ على نفسه، أ لّف البطليوسي رسالة (الانتصار ممن عدل عن الاستبصار)، أرجع فيها فسا د بعض الأبيات إلى ناسخ الدّيوان، وما يهمنا في الرّسالة إقرار البطليوسي أنّه قد أسقط بعض الأبيات لأنّ فيها معاني تدل على فساد العقيدة. كما سيتجلى في النّص التالي الذي اقتطعناه من رسالة الاستبصار، فيه يورد كلام بن العربي وردّه عليه: «ورأيناك قد زدت في القصيدة المهموزة بيتاً فاسد الوزن وهو:

أنْتَ يا آدمُ السِّربُ حَواؤُكَ   حَوَاءُ فيه أَو أدماء

هكذا وجدناه بخطك و قد أسقطت منه جزءاً فأفسدت وزنه وصوابه:

أَنْتَ يا آدَ آدمُ السِّربُ حَوا   ؤُك حَواءُ فيه أَو أَدْماءُ

---

[1] – مصطفى عليان : تيارات النقد الأدبي في الأندلس: 346.

[2] – ابن العربي: هو محمد بن عبد الله بن محمد بن عبد الله بن العربي المعافري الإشبيلي، يكنى: أبو بكر، الإمام العالم الحافظ. سافر إلى المشرق معا والده سنة485 ثم عاد إلى الأندلس، و تولى القضاء هناك: توفي بالعدوة سنة543ه و دعت بمدينة فاس: ينظر ترجمته في: كتاب الصلة(في تاريخ علماء الأندلس) لابن بشكوال: تحقيق صلاح الدّين الهواري د.ط المكتبة ا العصرية بيروت: 1430هـ-2009م: 459.

[3] – هناء أبو الرّب: أثر أبي العلاء المصري في الأدب الأندلسي: 229.

وهذا البيت إنّما أسقطناه متعمدين لإسقاطه، لما فيه من الاستخفاف بآدم صلى الله عليه و سلّم، و هكذا فعلنا بالكثير من شعره، وإنّما ذكرنا منه ماله تأويل حسن، فكيف أفسدت علينا الكتاب بإثباته فيه، و كان يجب لك أن تتنزه عنه كما تنزهنا. وقوله: يا آد، أراد آدم فرخّمه، وأما معناه فلا حاجة بنا الى ذكره، فاذكره أنت إن شئت كما ألحقته»[1].

البطليوسي يعلن هنا صراحة أنّه قد أسقط الكثير من أبيات المعري لما فيها من معانٍ تدل على فساد العقيدة. وبالتالي فقد سيطرت النّزعة الدّينية على المهمّة النقدية، وكان أحرى به –من باب وظيفته النّقدية– أن يرويها، ويشير لما فيها من معان فاسدة وينكرها. لأن حامل الكفر ليس بكافر وهو يرويها بقصد المعرفة، وليس بغرض التّحريض على الكفر.

وعلى كلٍّ تبقى هذه الملاحظات مجرد إشارات مقتضبة تخلو من التعليل أو العمق النّقدي. كما أثار البطليوسي قضية الكذب في الشعر ، واعتبر أنّ اِرتباط الشعر بالكذب و التضليل هو ما يجعل مكانته بين العلماء متدنية. وهذا الرّأي في الحقيقة لم يتفرد به، وإنّما سنجده يتردّد عند أكثر من ناقد أندلسي. سواء كانت الفكرة نفسها، أو فكرة قريبة من هذا المعنى.

يقول البطليوسي في هذه الفكرة: «والشّعر عند العلماء أدنى مراتب الأدب لأنّه باطل يجلى في معرض حقّ، كذب يصور بصورة صدق، وهذا الذّم إنّما يتعلق بمن ظنّ صناعة الشعر غاية الفضل، وأفضل حلى أهل النبل، فأمّا من كان الشعر بعض حلاه، وكانت له فضائل سواه، و لم يتخذه مكسباً وصناعة، ولم يرضه لنفسه حرفة وبضاعة، فإنّه زائد في جلال قدره، ونباهة الذّكر»[2].

---

[1]– ابن السيد البطليوسي: الانتصار ممن عدل عن الاستبصار: تحقيق: حامد عبد المجيد، دط، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة: 16.

[2]–ابن السيد البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب: تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، دط، دار الكتب المصرية، القاهرة: 1996: 1/ 15.

يستشف من هذا الكلام طغيان النّزعة الدّينية وتوجيهها لتصوره لمكانة الشعر ، التي هي أدنى مراتب الأدب لأنّه قد يموه الحقيقة ويصور الباطل في صورة الحقّ، والحق في صورة الباطل.

ومن الإشارات التّي يظهر فيها تحكم النّزعة الدّينية في أحكامه النّقدية، قوله في صفات الكاتب: «وإذا اجتمع للكاتب مع التفتن في المعارف و العلوم، و العفاف، ونزاهة النّفس عن القبائح، فقد تناهى في الفصل وحاز غاية النبل، إن شاء الله»[1].

فلا يبلغ الكاتب المكانة الرّفيعة بمجرد التفنن في المعارف والعلوم، وامتلاك القدرة الفنية، بل لا بد له من صفات أخلاقية، هي طريقه إلى حيازة الفضل والنّبل.

أما ابن بسام فقد كان أكثر النّقاد الأندلسيين احتفاء بالمعيار الخلقي والدّيني في النّقد وتطبيقا له. وهو« لم يقوّم الأدب وحده من هذه الزّاوية بل قوّم الفنّ بصفة عامّة وكل سلوك إنساني بصفة أعم من خلال هذه النّظرة الأخلاقية» [2]. وأوّل مظاهر هذا التوجّه في النّقد عنده هو إغلاقه باب الذّخيرة في وجه الأشعار التي قيلت في الهجاء يقول: «...ولما صُنت كتابي هذا عن شين الهجاء، وأكبرته أن يكون ميداناً للسّفهاء»[3].

ويؤكد هذا الرّأي في مواطن عديدة، جاء في ترجمته للسميسر: «وله مذهب استفرغ فيه مجهود شعره، من القدح في أهل عصره، صنت الكتاب عن ذكره» [4]. وقال في معرض حديثه عن أخبار ولاّدة: «وكانت–زعموا–تقرض أبياتاً من الشعر. وقد قرأت أشياء منه في بعض التعاليق، أضربت عن ذكره، و طويته بأسره، لأنّ أكثر هجاء، وليس له عندي إعادة ولا إبداء، ولا من كتابي أرض و لا سماء»[5].

[1] –المصدر نفسه: 160/1.
[2] – علي بن محمد: ابن بسام الأندلسي و كتاب الذّخيرة: 335.
[3] – ابن بسام: الذّخيرة: ق1:1/420.
[4] – المصدر نفسه: ق2:1/668.
[5] –المصدر نفسه:ق1:1/379.

و الهجاء عنده قسم ان، وأش ار ضمن هذين القسمين إلى أنواع مختلفة، يقول: «والهجاء ينقسم قسمين قسم يسمونه: هجو الأشراف: وهو ما لم يبلغ أن يكون سبابًا مقذعاً ولا هجواً مستبشعاً، وهو طأطأ قديما من الأوائل، وثلّ عرش القبائل ، إنّما هو توبيخ و تعبير، وتقديم وتأخير...والسباب الذي أحدثه جرير وطبقته...وهذا النّوع منه لم يهدم قط بيتاً ولا عيرت به قبيلة ، وهو الذي صنا هذا المجموع عنه، وأعفيناه أن يكون فيه شيء منه»[1].

وأشار إلى نوع آخر يسمى التعريض وهو يرفضه أيضاً لأنّه ليست هناك حدوداً واضحة تفصل بينه و بين الهجاء الفاحش. وقد أبدى هذا الرّأي معلقاً على قول ابن شهيد على مقطوعة شعرية له في هذا الغرض:

«فلم أستحسن الإفحاش، فقلت فيه معرضاً، إذ التعريض من محاسن القول»[2]. فعلق ابن بسام على هذا الكلام: «وليت شعري ما التصريح عند أبي عامر إذا سمى هذا تعريضاً؟»[3]

وهناك نوع آخر سماه: التلويح بالمعاريض، ويعتبره أحسن أنواع الهجاء، لأنّ الفقهاء – حسب قوله- قد سمحوا به، حيث يقول:« وقد أرخص الفقهاء في المعاريض، وقال بعض السّلف: في المعاريض مندوحة عن الكذب»[4] .

و« التلويح بالمعاريض إنّما هو إيماء إلى شيء معيّن، معروف في الغالب دون التصريح به. ويكون التلويح بالمعاريض في الهجاء كما يكون في غيره. وقد تحدث ابن بسام طويلاً عنه، وأورد أمثلة كثيرة من السيرة النبوية وتاريخ الخلفاء»[5].

---

[1] - المصدر نفسه:ق1: 61/2-63.
[2] - المصدر السابق: ق1: 263/1.
[3] -المصدر نفسه: ق1: 263/1.
[4] - المصدر نفسه: ق1: 409/1.
[5] - علي بن محمد: ابن بسام و كتاب الذخيرة: 344.

ومن ملامح نقده المبني على النظرة الدّينية، رفضه للشعر الذي يتضمن معاني فلسفية منطقية رآها خروجاً عن الشّريعة. كما فعل مع شعر السميسر:

«لقد نشَبْنَا للحَيَاة الَّتي   تُورِدُنا في ظُلْمَةِ القَبْرِ

يا لَيْتَنَا لَمْ نَكُ مِنْ آدَم   أورَطَنَا في شِبْهِ الأسْرِ

إنْ كَان قدْ أخرجَه ذَنْبُهُ   فما لَنَا نُشْرَكُ في الأَمْرِ

و السميسر في هذا الكلام ممن أخذ الغلوَّ بالتقليد ونادى الحكمة من مكان بعيد، صرّح عن عمى بصيرته، و نشر مطوي سريرته، في غير معنى بديع ولا لفظ مطبوع. ولعله أراد أن يتبع أبا العلا فيما كان ينظمه من سخيف الآراء، ويا بعد ما بين النّجوم و الحصباء، وه به ساواه في قصر باعه وضيق ذراعه ، أين هو من إبداعه ولطف اختراعه»[1].

رغم التوجّه الدّيني الأخلاقي الذي يبدو واضحاً في هذا الكلام، إلاّ أنّ هذا القول يبرز لنا سمة الموضوعية في شخصيته وتمكنه النقدي. فهو رغم رفضه للمعاني التّي تمس العقيدة ، لا ينفي عن هذا النّوع من الشعر ما تضمنه من سمات جمالية فنّية.

وفي ذات السياق نجده يعلق على قصيدة للمقتل عبد العزيز بن خيرة القرطبي:

«وَمَنْ يَكُ مُوسَى منهم ثمَّ صَروهُ   فَقُلْ فِيهِمْ مَا شِئْتَ لَنْ تَبْلَغَ العَشْرَا

فَكَمْ لَهُمْ في الأرض منْ آياتٍ تُرى   وَكَمْ لَهُمْ في النّاس منْ نِعْمةٍ تَتْرى

أَجامِعُ شَمْلَ المجْدِ و هو مُشتَتُ   ومُطْلَقُ الجودِ و هو منَ الأَسْرَى

فقبح الله هذا مكسبا، وأبعد من مذهبه مذهبا، تعلق به سببا، فما أدرى من أي شؤون هذا المدِّل بذنبه، المجترئ على ربه أعجب، ألتفضيل هذا اليهودي المأفون على الأنبياء

[1]- ابن بسام: الذخيرة:ق1: 674/2.

و المرسلين، أم خلعه إليه الدّنيا والدّين؟ حشره الله تحت لوائه ولا أدخله الجنّة إلاّ بفضل اعتنائه»[1].

وفي هذا السياق انتقد ابن بسام معاني عديدة لأبي العلاء المعري وبعض الشعراء الأندلسيين الذين نحو نحوه. وانطلاقاً من النّظرة الخلقية، رفض الغزل الماجن. قال لما أورد أبياتاً في هذا الغرض لابن عمّار: « يجري ابن عمار في أكثر ماله من أشعار جري الجموح، و لا يقنع بالكتابة عن مذهبه إلا بالتصريح، لأنّه كان سمح الله له -مع ما مُكّن في دهره من تدبير الإقليم، أو انبسطت بناته في التّأخير و التقديم، واجترأ على الأيام، واقتاد من الجماهير العظام -زير قيان و غلمان، وصريع راح و ريحان...ترى ذلك في أشعاره وتسمعه أثناء أخباره، حتّى ثلّ ذلك عرشه وأوهن بطشه و طأطأ من سموه، وساقه صاغراً إلى يد عدوه...»[2].

إنّ النظرة الخلقية الدّينية تتجلى في هذا الكلام بوضوح، فهو لا يكتفي برفض شعر الغزل الماجن، بل يذهب إلى أنّ استهتار ابن عمار هو الذي أورده المهالك وأوصله إلى نهايته الحزينة وهي حبسه ثمّ قتله على يد ولي نعمته المعتمد. وعدّ ذلك المصير عقاباً له من الله سبحانه وتعالى.

وقد دفعه هذا المنطلق الدّيني إلى الخوض في قضية نقدية، طالما و قف عندها النقّاد، وهي قضية الصّدق والكذب في الشّعر. إنّ ابن بسام لا يحب الشعر الذي يبتعد عن الحقيقة، ويموّه الواقع وهو الأمر الذّي جعله يستنكر مدح الشّاعر أبي بكر الداني لأحد ملوك الطوائف في الأبيات التي سيأتي ذكرها، لأنّه مدحاً كاذباً ومنافيا للواقع والحقيقة:

«في نَصْره الدِّين لا أُعْدِمْتَ نُصرتَه تَلقى النَّصَارى بما تَلْقَى فتَنخدِعُ

تنيلُهُم نِعْمًا في طَيَّتها نقَـــمُ سيستضرُّ بها من كان يَنْتَفِعُ

---

[1] – المصدر نفسه:ق1: 582/2.

[2] – المصدر السابق: ق2: 282/3.

وقُلْ ما تَسْلَمُ الأجْسامُ مِنْ عَرَضٍ إذا توالى عليها الـرّي والشَّبَعُ

لا يَخْبطُ النّاس عشو عند مُشْكِلة فلَأنْتَ أدْرى بما تأتي وما تدعُ

هذا مدح غرور، وشهادة زور، مَلَقُ مُعْتَفٍ سائل، و خديعة طالب نائل، وهيهات !! بل حلَّتْ الفاقرة بعد بجماعتهم حين أ يقن النصارى بضعف المنن ، وقويت أطماعهم بافتتاح المدن، واضطرمت في كل جهة نارهم ، ورويت من دماء المسلمين أسنتهم وشفارهم، ومن أخطأه القتل منهم فإنما هو بأيديهم سبايا، يمتحنونهم بأنواع، المحن والبلايا...»[1].

لقد أثار كلام هذا الشاعر ابن بسام لأنه وجد فيه كذباً و تمويها للواقع وتملقًا للممدوح من أجل نيل العطايا. ويبدو أن ابن بسام من النقاد الذين يعتبرون الصد ق في الشعر ميزة أساسية وهذا يذكرنا بموقف ابن طباطبا، الذي يرى أن «الفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق ...ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل»[2].

ورغم اختلاف النقاد في هذه القضية إلا أنهم « يقررون أن الصدق في الشعر فضيلة لا تنكر»[3]. وعلى هذا الأساس فضّل عمر بن الخطّاب رضي الله عنه زهيراً، جاعلاً من فضائله أنّه لا يمدح الرّجل إلاّ بما فيه.[4] « ومع تقدير النقاد للصدق ترى معظمهم لا يجعل الصدق باعتباره المطابقة مقياسا في تقدير الشعر، ففي المدح و الهجاء والفخر لا يلزمون الشاعر بأن يقف عند الواقع، ولا يتعداه، بل يبيحون له أن يكذب، وأن يأتي من الأحكام بما لا يتطابق مع الحقيقة ولا يعنيهم إلاّ صواب المعنى ...»[5].

---

[1] – ابن بسام: الذّخيرة: ق2: 195/3.

[2] – ابن طباطبا: عيار الشعر: دراسة وتحقيق محمد زغلول سلام،دط،منشأ المعارف بالأسكندرية: 1984 : 14.

[3] – أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، الطبعة الثانية، مطبعة نهضة مصر: 1960: 426.

[4] – ينظر: العمدة: ابن رشيق: تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، الطبعة الثالثة، مكتبة السعادة، مصر : 1963: 62/1.

[5] – المرجع السابق: 427.

في هذا الإطار يقول أبو هلال العسكري عن الشعر: «أكثره قد بني عل ى الكذب...»[1]. ويقول قدامة بن جعفر: «إنّ الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً، بل إنّما منه إذا أخذ في معنى من المعاني أن يجيده في وقته الحاضر»[2].

لكن ينبغي أن نوضّح أنّ « الكذب الذي أباحه العرب نوعان: أحدهما وصف الممدوح أو المهجو بما ليس فيه من صفات، و ثانيهما ألوان الخيال المختلفة التي يستخدمها الشاعر ليجعل شعره أكثر وضوحاً و تأثيراً» [3]. أما الكذب الذي رفضه ابن بسام في هذا الشعر، فهو كذب فيه تزوير لحقائق تاريخية في مرحلة خطيرة من مراحل الدولة الإسلامية في الأندلس لذلك لم يكتف بنعت الشاعر بالكذب، وإنّما راح يوضّح الوضعية التّاريخية للأندلس في تلك الفترة، ويظهر الحقيقة.

ويبدو أنّ هذا المنطلق الأخلاقي هو الذي حمل ابن بسام على تحديد موقفه من نظم الشعر الذي أعلنه في بداية الذخيرة، «ومع أنّ الشعر لم أرضه مركبا، ولا اتخذته مكسبا...إنما زرته لماما...رغبة بعزّ نفسي عن ذله، ومالي وله، إنما أكثره خدعة محتال ،وخلفه مختال، جدّه تمويه وتخييل، وهزله تدليه وتضليل، وحقائق العلوم أولى بنا من أباطيل المنثور والمنظوم »[4]. ونجد في الذخيرة أمثلة كثيرة، حاول من خلالها أن يؤكد ملازمة صفة التمويه للشعر.

كما يمكن أن نلمس من بعض ملاحظاته أنّه كان على وعي بـ : « الوظيفة الاجتماعية للأدب في ظل الارتباط الخلقي حين ذهب إلى ضرورة الالتزام الأدبي بهموم الأندلس الآيل للاندثار بفعل تهديد النصارى لبعض أجزائه، واقتحامهم لبعض آخر... »[5]. فقد أبدى

---

[1] – أبو هلال العسكري: الصناعتين: تحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، مطبعة عيسى البابي الحلبي و شركاه: دت: 142.

[2] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر: 6.

[3] – أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب: 428.

[4] –ابن بسام :الذخيرة :ق18/1:1.

[5] – مصطفى عليان : تيارات النقد الأدبي في الأندلس : 355.

إعجابه بقصيدة لحسان المصيصي يدعو فيها إلى الجهاد بقوله: « وهذه المقطوعة من التحريض الحسن لولا اعتراض المقادير إن لم يأذن»[1].

إنّ المطّلع على كتاب(المطرب من أشعار أهل المغرب) لابن دحية، يمكنه أن يلمح في تراجمه للشعراء عبارات تدل على ميل إلى تحكيم النّزعة الدّينية والأخلاقية في الأحكام النّقدية، يقول معلقا على أبيات لأبي عم يوسف بن هارون الرّمادي: «لقد أحسن هذا الشاعر ما شاء من الإحسان لا سيما في قوله:

...تَنْهى بأَنْ نُجاهِرَ اللهَ بعصيانِ»[2].

فلم يستوقفه من مواطن الإحسان في هذه الأبيات، غير عفاف الشاعر وترفّعه عن المعصية خوفاً من الله سبحانه وتعالى. و لم يلتفت إلى مواطن الإبداع الفنّية في الأبيات. ويقول في ترجمة ولادة بنت المستكفي:«...كان مجلسها بقرطبة منتدى لأحرار المصر، وفناؤها ملعباً لجياد النظم والنّثر، يعشو أ هل الأدب إلى ضوء غُرَّتها، ويتهالك أفراد الشعراء و الكتاب على حلاوة عشرتها، إلى سهولة حجابها وكثرة منتابها ، تخلط ذلك بعلو نصاب وسمُّو أحساب، عل ى أنّها-سمح الله لي ولها، و تغمد زللي وزللها- اطّرحت التّحصيل، وأوجدت إلى القول فيها السبيل، بقلّة مبالاتها ومجاهرتها للذّاتها »[3].

ويورد جملة من الأشعار التي تدلّ على قلّة عفاف ولادة، سواء من شعرها أو شعر ابن زيدون فيها. فهو لم يستوقفه الجانب الفنّي في شعر ولادة، وإنّما كان اهتمامه من البداية منصباً على أخلاقها، فحاول إبراز سهولة حجابها و قلّة عفافها.

---

[1] -المصدر السابق:ق2: 360/3.

[2] - ابن دحية: المطرب: 4.

[3] -المصدر نفسه: 8.

كما نهَجَ نهْج ابن بسّام في التّأكيد على أهمّية الصّدق في الشّعر ورفض الكذب والمغالا ة. قال معلقاً على أبيات للمعتمد في مدح أبيه: «وقال المعتمد في السلطا ن عبّاد أبيه، من قصيد كبير يمدحه فيه:

سميدعُ يَهَبُ الآلاف، مُبْتَدِئاً ويَسْتقِلُّ عَطاياهُ و يَعْتذِرُ

لـهُ يدُ كُـلُّ جَـبَّار يُقـبِّلُـها ولولا نداها لقُلْنَا إنَّهَا الحجَـرُ

يريد الحجر الأسود الذي يجب تقبيله على جميع الطّائفين بالمسجد الحرام، على ما ثبت على رسول اللّه عليه أفضل الصّلاة وأشرف السّلام، والسميدع ، بفتح السين في لغة العرب: السيّد .

وفضل يده على الحجر بما خصّت به من النّدى، وكثرة الجدى، ففضّل يد الممدوح على الحجر الأسود و هذا من باب غلوّ الشعراء وإيغالهم، فيما ينمّقون من زخارف أقوالهم، فشتّان بين يديه وبين الحجر الأسود في الممات و المحيا، لأنّه يشهد يوم القيامة لمن استلمه في الدّنيا، و ينال بذلك عند الله جلّ جلاله المنزلة العليا»[1].

ويعترض على وصف السميسر لتقلب الدهر بأهله فيقول: « و أنشدني سيّدي أبي رضي الله عنه للسميسر يصف الدّهر وتقلبه بأهله، وذلك من فعل الله لا من فعله»[2]. ويضيف متحدثاً عن الشاعر نفسه: « وهجوه أكثر من مدحه، يا ربُّ سامحه على قبحه. له مجلدات سمّاها بشفاء الأغراض، في أخ ذ الأعراض»[3]. فهو يتأفف من كثرة هجو الشاعر، ويعتبر ذلك قبحاً وذنباً يستوجب الدعوة بالمغفرة له. وأساس هذا الحكم أخلاقي لا نقدي. وهو يذكرنا بموقف ابن بسّام من الهجاء.

[1] - ابن دحية: المطرب: 15-16.

[2] - المصدر نفسه: 93.

[3] - المصدر نفسه: 93.

ونجد الأساس الأخلاقي حاضراً بقوّة في الموقف التالي، حيث يقدّم الشاعر محمد السبتي على أنّه من الشعراء الذين تفخر بهم الأندلس، لكنّه سرعان ما يستدرك: « إلا أنّه كان خبيث اللسان، ما كفّ هجوه عن إنسان، ما برح مدّة حياته منتزحاً عن الأوطان، خائفاً مترقباً من السلطان، لما شهد به الناس عليه، ونسبوه إليه من الزندقة والإلحاد، وإنكار حش ر الأجساد، وانكبابه على الاشتغال بكتب ابن سينا وانكفافه وميله عن الكتاب والسنّة وانحرافه...»[1].

فهذه الانطباعات لا أثر فيها للنقد، وإنّما منطلقها ديني بحت. كما أنّ هذا النّص يثبت حقيقة هامّة عرفت بها الحياة ال فكرية في الأندلس، وهي ازدراء الفلسفة واعتبار الاشتغال بها زندقة وإلحادًا.

وبالطريقة ذاتها يقدم الشاعر أبي بكر يحي بن سهل فيقول: « وممن اشتهر عندنا بالشعر والأدب، ونظم منه مثل الدرر وصاغ شبيه الذهب، إلاّ أنّه أفرط في الإقذاع في الهجو فه جر لهذا السبب»[2].

والمتصفح للمطرب سيجد أمثلة عديدة من هذا النّوع ت نم عن تحكم النّزعة الدّينية الأخلاقية في الرّؤية النّقدية عند ابن دحية، إلاّ أنّ هذا لم يمنعه من إبداء ملاحظات نقدية تكشف عن تذوّق فني رفيع وتفهم عميق لخصائص التشكيل الفنّي، سأقف عندها في الفصل التالي.

– أثر النزعة الخلقية في التنظير النقدي:

كان ابن عبد الغفور الكلاعي أكثر نقاد الأندلس تشددا في النظر إلى الشعر من زاوية الدين والأ خ لاق. ويتضح هذا في كتابه(إحكام ص نعة الكلام). فهو بعد أن يوازن بين الشعر و النثر ويعترف بأن الشعر أجمل، حيث يقول: « ورأيي أنّ القريض قد تزين من

[1] – ابن دحية: المطرب: 124.

[2] – المصدر نفسه: 124.

الوزن والقافية بحلة سابغة ضافية صار بها أبدع مطالع، وأصنع مقاطع، وأبهر مياسم، وأنور مباسم...»[1].

ومع كل هذه المزايا الجمالية للشعر، فهو يفضل عليه النثر: «لكن النثر أسلم جانباً، وأكرم حاملاً وطالبًا. وقد قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم: ﴿ لَأَنْ يَمتَلئَ جَوفُ أَحَدِكُمْ قَيحاً خَيرٌ لَهُ مِنْ أَنْ يَمتَلِئنَ شِعْرَاً ﴾[2]، ولم يقل كتابه ولا خطابة، لأنّ الشعر داع لسوء الأدب وفساد المنقلب لأنّه- لضيقه وصعوبة طريقه – يحمل الشاعر على العلل في الدين، حتى يؤول إلى فساد اليقين. ويحمله على الكذب و الكذب ليس من شيم المؤمنين»[3]

إن المعيار الديني والأخلاقي واضح في تفضيله النثر على الشعر مع ما فيه من جمال. فالشعر قد يدفع صاحبه إلى الغلو في الدين أو فساد العقيدة. كما أنّه قد يدفعه إلى الكذب وهذه ليست أخلاق المؤمنين.

إذاً «الكلاعي يتصور الطبيعة الفنية للشعر منافية للأخلاق وسماتها: تضييق الوزن والقافية على الشاعر، مما يترتب عليه الغلو في الدّين الذي ينتهي إلى فساد العقيدة الدّينية في ذات الوقت و هذه القيود أيضا تضطر الشاعر إلى الكذب والكذب يفسد السلوك الدّيني»[4]. وهو هنا يذكرنا بموقف ابن بسام في ربطه للغلو والكذب في الشعر بالكذب الأخلاقي، وهذا الربط إنّما مبعثه النّظرة والنّزعة الدينية عند هذين النّاقدين.

وليؤكّد الكلاعي رأيه، يستشهد بكلام الأصمعي «الشعر نكد بابه الشرّ، فإذا دخل في الخير ضعف هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية، كلما جاء الإسلام سقط شعره. وحسبك هذا من معايب الشعر»[5].

---

[1] – ابن عبد الغفور الكلاعي: إحكام صنعة الكلام: 36.

[2] – أخرجه مسلم في صحيحه تحت رقم: 2258 بلفظ: ﴿ لَأَنْ يَمْتَلِئَ جَوفُ أَحَدِكُم قِيحًا حَتَّى يَرِيَهُ خَيْرٌ لَهُ مِنْ أَنْ يَمْتَلِئَ شِعْرًا ﴾. صحيح مسلم، دار الكتاب المصري، القاهرة – دار الكتاب اللبناني، بيروت: دت : 4/ 1769.

[3] -المصدر السابق: 36-37.

[4] -عمر محمد عبد الواحد: النقد الأدبي في الأندلس(عصر المرابطين): دط، مكتبة الزّهراء ، القاهرة: 1990:28.

[5] – الكلاعي: إحكام صنعة الكلام:37 والخبر في الشعر و الشعراء لابن قتيبة: 305/1.

وعدد معايب أخرى للشعر: «ومن معايبه أنّه قلما يجيده إلاّ مكتسب به والدّليل على ذلك قولهم اللُّهى تفتح اللَّهى »[1]. ومن معايبه: «أنه يحمل الشاعر على خطاب الممدوح بالكاف ودعائه باسمه، ونسبه إلى أمّه، و هذا كلّه من سوء الأدب أو داع إليه»[2].

ومثل هذا الحكم بعيد عن النقد، وإنّما هي «نظرة أخلاقية تنزع إلى أمو ر اجتماعية»[3]. وفي الإطار ذاته عدّ من معايب الشعر الوزن، «لأنّ الوزن داع للترنم. والترنم من باب الغناء»[4]. وأكيد أن الكلاعي، و هو المتدين الورع ، يرى بتحريم الغناء، وهو الرّأي الشائع عند الفقهاء[5].

و للتدليل على رأيه هذا يستشهد بكلام الكندي ، يقول: «وقال الكندي: الغناء برسام حاد، لأنّ المرء يسمع فيطرب، و يطرب فيسمح، ويسمح فيعطي، ويعطي فيفتقر ويفتقر فيغتنم، ويغتنم فيمرض، ويمرض فيموت» [6]. إن الكلاعي هنا أقرب إلى المصلح الاجتماعي منه إلى النّاقد . ورؤيته و حكمه على الشعر جاءت من زاوية أخلاقية ومنفعية بحتة لا علاقة لها بالفن.

وانطلاقا من هذه المبر رات التي سا قها يفضل الكتابة على الشعر قائلا: «وأما الكتابة فبعيدة عن هذا كلّه، سليمة مما يدعو إلى المهجور، أو يتشبث بالمحجور ولذلك نزهت طائفة من العلماء اسم الله تعالى عن الاستفتاح به فكتبوا في أوّل قصائدهم بذكر (الله أكبر) فمتى ما كتبوا رسالة أو خطبة لم يفعلوا ذلك وكتبوا: بسم الله الرّحمان الرّحيم وفي هذا كلّه دليل على فضل الكتابة على الشعر»[7].

[1]- المصدر السابق:37.

[2]- المصدر نفسه: 38.

[3]- رضوان الداية: تاريخ النّقد الأدبي في الأندلس: 141.

[4] -الكلاعي: إحكام صنعة الكلام:38.

[5]- ينظر: المرجع السابق:407.

[6]- المصدر السابق: 38- 39.

[7]- المصدرنفسه: 39.

ويدافع عن البيان من وجهة دينية، منطلقا من إيراد الإمام مالك لحديث الرسول صلى الله عليه و سلّم: ﴿ إنّ مِنَ البَيانِ لَسِحْراً ﴾[1] في باب ما يكره من الكلام، مما جعل بعض العلماء يعتبر ذلك ذما للبيان، فيرد عليه م الكلاعي: «وهذا- أعزّك الله-ج هل ظاهر وخلط بيّن وكيف يكون ذلك كذلك وبالبيان تستخرج الحقائق، ويتوصل إلى معرفة الخلائق. وقد عدّه الله علينا من آلائه، وجعله من آيات أنبيائه. وخص منهم نبيّن ـا عليه السلام بالحظ الأوفى والقسم الأفضل الأعلى. فكان صلّى الله عليه وسلّم أفصح العر ب بيانا وأطلقكم لساناً، وأدلاهم بحجة، وأنطقهم بحكمة، وأنظمهم بخطبة»[2].

ويقدّم الأدلّة التي توضّح صحّة كلامه و تقويه من القرآن الكريم وأقوال العلماء.

و يوضح أنّ البيان الذي يقصده الرّسول صلّى الله عليه وسلّم هو: «ما يقصد به التلبّس في الحق والتمويه، حتى يتشبه بالسحر الذي يأخذ السمع والبصر. قال: فهذا النّوع من الكلام هو الذي يكره النّبي عليه السلام، وأما غيره فليس بمكروه مذموم، بل هو من أجّل المعارف والعلوم»[3]

فهو هنا يحدد البيان الخارج عن حدود الإسلام، وهو الذي: «يسبب الزّيغ عن الحق والبعد عن الهدى والصراط المستقيم، بما يلجأ إليه من تمويه وسفسطة»[4].

ومن المنزع الدّيني ذاته يدافع عن السجع، « بوصفه فنّاً نثريا محوطا بالشبهات والحرج الدّيني، لارتباطه بالكهّان في الجاهلية» [5]. منطلقاً من احتجاج بعضهم في كراهة السّجع بحديث الرّسول صلّى الله عليه و سلّم الذي رواه ابن المسيب: ﴿أنّ رسول الله صلّى الله عليه و سلّم قضى في الجنين يقتل في بطن أمّه بغرّة: عبدٍ أو وليدة فقال الذي قضى عليه :

---

[1] – أخرجه أبو داود في سننه، باب ما جاء في الشعر، بلفظ:﴿ إنَّ مِنَ البَيَانِ سِحْراً،و إنّ من الشِّعْرِ حُكْماً﴾: تعليق الشيخ أحمد سعدي علي، الطبعة الثانية، مكتبة و مطبعة مصطفى البابي وأولاده، مصر: 1403هـ-1983م: 651/2.

[2] – الكلاعي: إحكام صفة الكلام: 32- 33.

[3] – المصدر نفسه:33.

[4] – عمر محمد عبد الواحد: النّقد الأدبي في الأندلس: 36.

[5] – المرجع نفسه: 36.

كيف أغرم مالا شرب ولا أكل، ولا نطق ولا استهلّ، ومثل هذا بطل ؟ فقال رسول الله صلى الله عليه وسلّم : إنما هذا من إخوان الكهّان﴾[1].

فيرد الكلاعي على هؤلاء بقوله: «وهذا محمول عندنا على أنّه إنّما كره سجعه بالباطل، يعني أنّ الكهّان يحسّنون كلامهم بالباطل، أما إذا كان السّجع في كلام العرب الحقّ فذلك جائز. وذلك في كلام رسول الله صلّى الله عليه وسلّم كثير»[2].

فهو يرى أنّ الكراهة ليست في السّجع كشكل فنّي، وإنما فيما قد يدل عليه من مضامين باطلة منافية للحق. ويمكن أن نلمس هنا تناقضا، إذا قارنا هذا الكلام بموقفه من موسيقى الشّعر، ويبدو «أنّ ميله – عن الشّعر– إلى جانب النثر، دفعه لإعطاء الموسيقى في الشعر دلالة أخلاقية على حين أفرغها في النثر من كلّ دلالة. وجعل الحكم الأخلاقي مختصاً قابلا لحمل أي مضمون»[3].

ولا يمكن اعتبار عامل الميل هو السبب الوحيد، الذي جعله يدافع عن السّجع ولا ينظر إليه نظرته إلى الموسيقى في الشعر، وإنما السبب الأساسي هو وجود السّجع في القرآن الكريم وفي حديث الرّسول صلّى الله عليه و سلّم. يضاف إلى ذلك الأهمية التي كان يحتلها السجع في النثر في هذه الفترة من تاريخ الأدب العربي والأندلسي ، وهو ما سأقف عنده في موضعه من هذا البحث.

ومن المنطلق الديني ذاته دافع المواعيني (564) عن السجع، الذي رأى أنّ المطبوع منه تلذه الأسماع، وتألفه الطباع، فقال: «والسجع موجود في نظم القرآن في أكثر السور وسمي نظم القرآن لكراهته صلّى الله عليه وسلم لسجع الكهان ولم يكره منه صلّى الله عليه وسلّم نفس السجع إنما كره تعاطي النطق بمغيبات الأمور وخِلاف الحقّ ومعارضة الوحي، وتنطع الكلام تزَيُّداً وتحكماً وإقداماً على علم ما في غد وتقدُّماً. وبظهور النبوة بطلت الكهانة.

[1] – رواه البخاري في صحيحه، كتاب الطب، باب الكهانة، تحت رقم: 5758. أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، الطبعة الأولى، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة: 1400هـ: 47/4.

[2]– الكلاعي: إحكام صفة الكلام: 236– 237.

[3]– عمر محمد عبد الواحد: النّقد الأدبي في الأندلس: 38.

فانظر النظم المقابل في القرآن العزيز تجده موجودا بل يأتي في بعض الآي على صورة لزوم ما لا يلزم كقوله تعالى: ﴿ والنَّجْمِ إذَا هَوى. مَا ظَلَّ صَاحِبُكُمْ ومَا غَوى. ومَا يَنْطِقُ عَن الهَوَى. إنْ هو إلَّا وحْيٌ يُوحَى. عَلَّمَهُ شَدِيدُ القُوَى. ذُو مِرَّةٍ فَاسْتَوى ﴾[1]. وكذلك في سورة القمر وفي الرحمان وفي الواقعة وما بعدها وما قبلها كثير لا يحصى، والكلام المتكلف مذموم مرسلا كان أو مقيدا بالأسجاع. والمسجوع موجود في حديث رسول الله صلّى الله عليه وسلّم »[2]

وعندما نقف مع حازم القرطاجني(684هـ)، وهو صاحب نظرية متكاملة في الشّعر، تبلورت على يديه وتحددت كل مفاهيم العملية الشعرية التي عرفها النقد العربي، لا نجده يطبق النّظرة الخلقية تطبيقاً جاهزاً على الشعر. فقد أتى بفهم جديد لقضية الصدق و الكذب في الشعر حيث ميّز «بين التخييل والكذب وقرّر أنّه لا تناقض بين التخييل والحقيقة أو التخييل و الصدق».[3]

وأساس هذا التمييز وعيه العميق بطبيعة العملية الشعرية التي تقوم أساساً على التّخييل. إلاّ أن التخييل ليس مرادفا للكذب، وهو ما وقع فيه الذين أدخلوا الشّعر في دائرة الكذب ونفوا عنه الصّدق، فقالوا : «أحسن الشعر أكذبه»[4].

يقول حازم رداً على هؤلاء: «وإنّما احتجت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصّادقة في الشّعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم، حيث ظنوا أنّ الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة. وهذا قول فاسد قد ردّه أبو علي ابن سينا في غير ما موضع من كتبه، لأن الاعتبار في الشعر إنّما هو التّخييل في أي مادّة اتّفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب،

[1] – النجم: 1 -6.

[2] – المواعيني : الريحان والريعان : 1/ 252.

[3] – علي الغزيوي: نظرية الشعر و المنهج النّقدي في الأندلس(حازم القرطاجني نموذجاً)، الطبعة الأولى، مطبعة سايس، المغرب فاس:1428هـ -2007م:86.

[4] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر: 65.

بل أيّهما ائتلفت الأقاويل المخيّلة منه فبالعرض. لأنّ صنعة الشّاعر هي جودة التّأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدلّ عليه»[1].

ومع ذلك فإنّ حازم يؤثر الصدق على الكذب في الشعر حيث يقول: «...فكذلك المعاني التي تكون الأقاويل فيها صادقة أو مشتهرة، أفضل ما يستعمل في الشعر لكونها تحرّك النّفوس إلى ما يراد منها تحريكاً شديداً.

وليست تحرك الأقاويل الكاذبة إلا حيث يكون في الكذب بعض خفاء أو حيث يحمل النّفس شدة ولعها بالكلام لفرط ما أبدع فيه على الانقياد لمقتضاه، وإن كان مما يكره و لايصدّق الحاضّ عليه . و مع هذا فتحريكها دون تحريك الأقاويل الصادقة إذا تساوى فيهما الخيال وما يعضده مما داخل الكلام وخارجه فتحريك الصادقة عام فيها قوي . وتحريك الكاذبة، خاص فيها ضعيف»[2].

وغايةُ الشعر المثلى هي تحريك العواطف والتّأثير في المتلقي ، فأحرى به أن يسلك أكثر السبل المؤدية إلى ذلك ويرى حازم أنّ الصّدق أهمّها، «وهذا المبدأ ينسجم ونظرية حازم التي تقوم على اعتبار الشّاعر(صاحب رسالة)في حياة الجماعة ومن كان صاحب رسالة لا يمكنه إلاّ أن ينطلق من القيّم الخلقية النّبيلة »[3].

لذلك فهو يقسم الشعر من جهة أغراضه تقسيماً يحقق هذا المبدأ حيث يقول: « فأما طريق معرفة القسمة الصّحيحة التي للشعر من جهة أغراضه فهو أنّ الأقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النّفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عمّا يراد بما يخيل لها فيه من خير أو شر »[4].

«وهذا قصد محكوم بأساس أخلاقي روحي لا يمكن إلا أن يدور الشعر بسببه على طرفين في علاقته بقيم الحق و الخير و الجمال: أولهما مقابلة بين "الخير"و" الشر"تواجه

---

[1] – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تقديم وتحقيق:محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الثانية، دار الغرب الإسلامي،بيروت: 1981:81.

[2] – حازم: منهاج البلغاء: 82.

[3] – علي لغزيوي: نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس: 28.

[4] – المصدر السابق:337.

الشاعر وثانيهما مقابلة من الداخل بين "ما يجب فعله "و"مالا ينبغي فعله " ضغط على لحظة الكتابة فهي مشادة قد لا تؤول بالضرورة إلى مصالحة أو مؤاخاة»[1].

نلمس في آراء حازم تأثر ا بآراء أرسطو – وهو أكثر النّقاد العرب القدماء تأثراً بالفلسفة اليونانية– حيث أن نظرة أرسطو كانت تجمع بين الفن و الحياة عكس أفلاطون الذي كانت نظرته مثالية مفرطة، وشك في قيمة الشعر من حيث هو أداة تربية وتقويم خلقي . يقول الدّكتور عزّ الدّين إسماعيل إنّ أرسطو بموضوعيته كان أقرب من أفلاطون بمثاليته إلى ميدان الفن.[2] ويقول: «فأفلاطون يبحث في جمال الأشياء. وأرسطو يبحث في الأثر الذي تحدثه في الإنسان»[3].

وهذا التوجه ليس غريباً على النّقد العربي، إذ أنّه وعلى الرغم من أنّه للشعر غايتين: غاية فنية خالصة أو غاية منفعية، إلاّ أنّه قد تجتمع الغايتان معاً « ...فإذا كان المقصود المتعة كان، وإن كان الهدف العظة والاعتبار كان، وإن كانت الغاية (افعل) و(لا تفعل) كان ذلك. وربما كان مقصد الفعل والترك في الشعر العربي هو الغالب عليه إذ لا يقال شعر بدون غاية»[4].

ويبدو أن حازم لم يخرج عن هذا الإطار العام للشعر العربي في تحديده لغايات الشعر ودوره في حياة النّاس. فالشعر عنده ليس «من قبيل المتعة العارضة أو التسلية الهينة أو الوصف المنمق ، أو مجرد الدعاية التي تهدف إلى الإقناع على حساب الحقيقة ، بل هو قول يشدّ الشعر إلى مهمة أخلاقية لها آثارها في حياة الفرد والجماعة »[5]، لذلك أسند إلى الشعر مهمة خطيرة وحسّاسة ، وهي تقبيح السيء وتنفير النفوس منه . وتحسين الحسن وتحبيبه

[1] – المنصف الوهابي: مقاربة الممتع و المفيد في نظرية الشعر عند حازم القرطاج ني، مجلة التّراث(تصدر عن اتحاد الكتاب العرب)، العدد:13،دمشق: 1414هـ -1993م: 60.

[2] – عز الدّين إسماعيل: الأسس الجمالية في النّقد العربي، دط ، دار الفكر، بيروت: 1421- 2000: 34.

[3]– المرجع نفسه: 34.

[4] – محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم: 54.

5 جابر عصفور: مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي) ، الطبعة الأولى، دار الكتاب المصري ،القاهرة ،دار الكتاب اللبناني ،بيروت :1424هـ - 2003م : 202.

إلى النفوس، «بحسب ما يكون عليه الشيء من التباس بآداب البشر ، وما يكون عليه من نفع أو ضرر أو لا يكون له التباس يعتدّ به في تأثّر النفوس له من جهة نفع أو ضرر»[1] .

ويتم هذا التحسين أو التقبيح من أربعة مستويات:

1-إما أن يحسن الشيء من جهة الدين وما تؤثره النفس له من الثواب على فعل شيء أو اعتقاده وتخاف من العقوبة على تركه وإهماله ، وإما أن يقبح من ضد ذلك.

2-وإما أن يحسن من جهة العقل وما يجب أن يؤثر الإنسان من جهة ما هو عاقل ذو أنفة من الجهل والسفاهة وإما أن يقبّح من ضد ذلك .

3-وإما أن يحسن من جهة المروءات والكرم وما تؤثره النفس من الذكر الجميل والثناء عليه أو يقبح من ضد ذلك .

4-وإما أن يحسّن من جهة الحظ العاجل وما تحرص عليه النفس وتشتهيه مما ينفعها من جهة ما تؤثر من النعمة وصلاح الحال أو يقبّح من ضد ذلك .[2]

إنّ حازم إذن قد أناط بالشعر مهمة دينية أخلاقية خطيرة ، تؤثر في تصرفات الناس وسلوكاتهم ، وتعمل على تقويمها وفق ما دعت إليه الشريعة السمحاء وما تقتضيه متطلبات الحياة الحضارية الراقية. «وما دام الشعر نشاطا إنسانيا يرتبط بسعي البشر نحو الكمال ، فإنّه لا يمكن إلا أن يكون أحد الأنشطة الإنسانية الراقية، لأنّ رقي الغاية يبسط ظله على كلّ وسيلة تؤدّي إليها ، وبذلك تصبح القيمة الأخلاقية مصاحبة للقيمة الجمالية وغير مفارقة لها . إنّ الجميل خيّر بالضرورة ، والأفعال الجميلة قرينة الفضائل، والأجمل هو الوجه الآخر للأنفع، ما داما قد ارتبطا بالكيفية التي تعين الكائن الإنساني على الوصول إلى الكمال»[3].

وعليه فإنّ: «الفضائل هي الحقيقة التي يفترض أن تكون موضوعا للخطاب الشعري لأنّها تناسب طبيعة منحاه التعبيري ومهمته من حيث القصد الأخلاقي المهيمن على

1 -حازم : المنهاج : 108.

[2] -المصدر نفسه : 106.

[3] جابر عصفور: مفهوم الشعر: 208.

وظيفته. وهذا الافتراض يمتلك تبريره المؤصل في الفكر الديني الذي ألح من خلال مصادره الأساسية على ضرورة توظيف الشعر لخدمة الحق والفضيلة»[1].

ومن هذا المنطلق قسم الشعر إلى طريقة جدّ وطريقة هزل، « والشعر ينقسم أولا إلى طريق جدّ وطريق هزل، فأما طريقة الجدّ فهي مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك . وأما طريقة الهزل فإنها مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك »[2].

ثم ينشأ في تحديد خصائص كل أسلوب، وما تتطلبه كل طريقة من الطريقتين. ورغم أنّه يبدو من كلام حازم أنّه ليس هناك فصلا تاما بين الأسلوبين ، ويمكن أن يقترب أحدهما من الآخر، وهي طبيعة الحياة الإنسانية التي يمثلها الشعر، فلا يمكن أن تكون الحياة جادة وصارمة دائما، فلابد من مساحة للترفيه ومع ذلك يبدو واضحا أنّ التصور الأخلاقي هو معيار تحديد وظيفة الشعر عند حازم، دون إلغاء طبيعته الفنية الجمالية .

إنّ هذه المهمة المصيرية والخطيرة للشعر لا نكاد نجدها عند ناقد عربي آخر غير حازم. مما يؤكد اكتمال النظرية النقدية الشعرية العربية على يديه. دون أن ننسى أنّ آراءه جاءت إكمالا وإلماما بآراء كل النقاد الأندلسيين الذين سبقوه، وهذا يتيح لنا إلى حد ما الحديث عن دور ريادي لعبته المدرسة النقدية الأندلسية في العصور المتأخرة، فقد أخذت بيد النقد العربي، وهو يهوي محاولة إكمال الرحلة، فأعادت ما قاله السابقون تذكيرا، وأضافت وفتحت رؤى جديدة اقتضتها ظروف الزمان والمكان ، واضعة البصمات الأخيرة لمسيرة الرحلة النقدية العربية قبل أن تنطفئ شعلة الحضارة .

إلا أنّ المعيار الأخلاقي عند حازم لم يطمس المعيار الفني كما أكّد ذلك جابر عصفور في النص السابق . فلا تعارض بين الجميل والنافع ، ولا يمكن أن تسلب الوظيفة الأخلاقية القيمة والوظيفة الجمالية للشعر، بل إنّ الجمع بينهما «كفيل بالرفع من قيمة الشعر ومنزلة

[1] – بديعة الخرازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، الطبعة الأولى، دار نشر المعرفة ،الرباط – المغرب : 472.

[2] –حازم: المنهاج : 327.

الشاعر لاستعادة منزلتهما معا في الحياة »[1] ، في عصر كسدت فيه صناعة الشعر كما أكّد حازم .

-استحكام النزعة الخلقية في آراء الأدباء والنقاد الأندلسيين:

ويبدو أنّ النّزعة الدّينية الأخلاقية، كانت تؤثّر بشكل كبير في نقاد وأدباء الأندلس في هذه الفترة فهذا أبو بكر بن السراج الشن تيري (550هـ)، أحد علماء العربية و العارفين بآدابها ونقدها ورجال الفقه في القرن السّادس ، فهو في في كتابه(المعيار في أوزان الأشعار) يؤكّد هذا، مع أنّ طبيعة الكتاب، وهو في علم العروض، تجعلنا نعتقد أنّه لا مجال فيه لبروز مثل هذه النّزعة ، إلاّ أنّه في مقدّمة الكتاب يذهب إلى أنّ السبب الرّئيسي في تأليف الكتاب ديني بحث، حيث يقول: « فإنّ الشعر لما كان ديوان العرب المثقّف لأخبارها، والمقيّد لأوزان كلامها، والمبيّن لمعاني ألفاظها، والمنبه على آدابها و مكارم أخلاقها، وكان حجّة نرجع إليها في تفسير ما أشكل من كتاب الله تعالى، ومفزعاً يُلجأ إليه في بيان ما استبهم من حديث رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، رأيت أنّ العناية بمعرفة أوزانه مهمّة في الدّين، متعينة على كافة المسلمين، لأنّ الجهل بالوزن يؤدّي إلى تغيير اللّفظ بتحريك ساكن، أو إسكان متحرك. أو تخفيف مشدد، أو تشديد مخفّف، وذلك يبطل الثّقة بكلماته، و يمنع الاستشهاد بلغاته لتعرّضها للاحتمال عند من يجهل الوزن، وما كانت هذه سبيله فلا يجوز الاستدلال به إذ ليس أحد محتملاته بأولى من الآخر».[2]

فهو يذهب في هذا الكلام إلى أنّ الشعر لمّا كان ديوان العرب فإنّه هو الضابط للغة وصحتها، وهذه اللغة هي التي نزل بها القرآن وجاء بها الحديث النبوي الشريف، وهما المصدران الأساسيان للتشريع الإسلامي، لذلك فإنّ الحفاظ على اللغة هو الحفاظ على الدّين وضابط هذه اللغة هو الشّعر، لذلك فإنّ العناية بصحّته وضبطه واجب شرعي على أهل الاختصاص. وكان هذا هو السبب الذي دفعه إلى التّأليف في علم العروض.

[1] -علي الغزيوي: نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس: 115.

[2] – ابن السّراج: المعيار في أوزان الأشعار: تحقيق: محمد رضوان الدّاية، الطّبعة الأولى، دار الأنوار، بيروت: 1388هـ -1968م: 11.

أمّا إذا اطّلعنا على كتب التّراجم، فإنّنا يمكن أن نظفر بع شرات الملاحظات، التي تدلّ على تأصّل التوجّه الدّيني الأخلاقي في النّقد الأندلسي وتقويم الأدب والشعر في هذه الفترة. وسأحاول فيما يلي أن أعرض بعض الأمثلة التي استقيتها من بعض كتب التّراجم الأندلسية، وهي لن تكون على سبيل الحصر بأي حال من الأحوال.

جاء في قلائد العقيان في ترجمة الأديب أبي جعفر بن البني: «رافع راية القريض، وصاحب آية التصريح فيه والتعريض، أقام شرائعه، وأظهر بدائعه وروائعه، وصار عصيّه طائعه، إذا نظم أزرى بنظم العقود، وأتى بأحسن من رقم البرود، وكان أليف غلمان، وحليف كفر لا إيمان، ما نطق متشرّعا، ولا رمق متورعا، ولا أعتقد حشرا، ولا صدّق بعثا ولا نشرا، وربما تنسّك مجونا وفتكا، وتمسّك باسم التقى وقد هتكه هتكا، لا يبالي كيف ذهب، ولا بما تمذهب، وكانت له أهاج جرّع بها صابا، ودرّع منها أوصابا»[1].

إنّ المكانة الأدبية والاقتدار الفني لهذا الأديب، لم تغطِ ضعف العقيدة وسوء الخلق. فالإصرار على الحديث على هذا الجانب دليل على اعتبار التدين وحسن الخلق جزء هامّ في اكتمال شخصية الأديب. والدليل على اعتماد ابن خاقان هذه الخلفية، إصراره على التعرّض للجانب الديني والخلقي لمعظم الشخصيات التي ترجم لها سواء في القلائد أو مطمح الأنفس.

يقول في ترجمة القاضي أبي الفضل يوسف الأعلم: «كهل الطريقة، وفتى الحقيقة، تدرع الصيانة، وبرع في الورع والديانة، وتماسك في الدنيا عفافا، وما نملك التماسا بأهلها والتقافا، فاعتقل إليه وتنقل في مراتبها، واستقر في مناصبها، وعطل أيام الشباب، ومطل فيها لسعاد وزينب والرباب، وأدرك من المعلومات ما أدرك، وتعرى من الشبهات، وسرى إلى الرشد مستيقظا من تلك السنات، وله تصرف في شتى الفنون، وتقدم في معرفة المفروض والمسنون، وأما الأدب فلم يجاريه في ميدانه أحد، ولم يتسول على إحسانه فيه حصر ولا أحد...»[2].

[1] – ابن خاقان: قلائد العقيان : 868/4.

[2] – ابن خاقان: مطمح الأنفس: 158.

فكما تتضح نبرة الذم في ذكر النقائص العقائدية والخلقية في ترجمة الأديب السابق، تتضح بوضوح نبرة المدح والإعجاب بتدين وعفاف وأخلاق الأديب الثاني. بل نجده يؤكد عند حديثه عن ابن باجة أنّ سوء الخلق ورقة الدين تؤثر على الحكم النقدي، حيث يقول بعد أن أطال الحديث عن تدني الجانب الديني والخلقي عن هذا الأديب: «وله نظم أجاد فيه بعض إجادة وشارف الإحسان أو كاده، لولا ما يضمر فيه من سوء اعتقاده، ويبدو منه عند انتقاده.»[1]

مما يدل على أنّ الخلفية الدينية الأخلاقية كانت مقياسا لا حياد عنه في الأحكام النقدية المتناثرة في كتب التراجم الأندلسية. وسيتأكد هذا بتتبعنا لكتب تراجم أخرى خلال هذه القرون الثلاثة.

جاء في (تحفة القادم) لابن الأبّار، في ترجمة صفوان بن إدريس: «...وهو ممن جمع تجويد الشعر إلى تحبير النثر، مع سداد المقصد وسلامة المعتقد...»[2].

وهذا ابن سعيد الأندلسي يقول في ترجمته للشاعر أبي المحامد القرطبي:«...شيخ قد طال عمره في أكل الأعراض...فما بقي في سمعي من شعره وليته لم يبق فيه، قوله الذي دلّ على معتقده الكريه...»[3].

ويتأكّد الإصرار على هذا المقياس استمراره في التراجم المتأخرة، كما نجد في مؤلفات ابن الخطيب، جاء في الإحاطة في ترجمة علي بن محمد العقيلي: «كان رحمه الله، على ما كان عليه من التفنّن، والإمامة في البلاغة، والأخذ بأطراف الطلب، والاستيلاء على غاية الأدب، صاحب مجاهدة، وملازمة عبادة، على طريقة مثلى من الانقباض والنزاهة، وإيثار التقشف، محبا في أهل الخير والصلاح... »[4]. والأمثلة من هذا النوع تتكرر في الكتاب، ونجدها أيضا متواترة في كتب تراجم أخرى. ومثال على ذلك هذه الترجمة المأخوذة من

---

[1] – ابن خاقان: قلائد العقيان: 932/4.
[2] – ابن الأبار: تحفة القادم : 119.
[3] – ابن سعيد: اختصار القدح المعلى: 212.
[4] – ابن الخطيب: الإحاطة: 125/4.

كتاب (التاج المحلّى ومساجلة القِدح المعلّى)، الذي وردت مقتطفات منه في كتاب (ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب). قال عن الأديب أبي جعفر بن أبي خالد : «سابق لا تدرك غايته، وبطل لا تحجم رايته، وبليغ تزرى بالإفصاح كنايته، طلع بذلك الأفق ونجم، وصاب عارض بيانه وانسجم، وعجم من عُود البلاغة ما عجم، فأطاعته القوافي والأسجاع، وأدّاه إلى روض الانتجاع، ولم يزل يشحذ قريحته الوقّادة ويستدعيها، ويسمع الحكم ويعيها، حتى توفرت في البراعة أقسامه، وطَبِق مفاصل الخطاب حسامه...إلى الدين الذي لا تغمز قناته، والخُلق الذي يُرضي الله حلمه وأناته...»[1].

إنّ الإصرار على الحديث الجانب الخلقي والديني في شخصية الأديب في كل ترجمة، أكبر دليل على تحكيم المعيار الأخلاقي في الحكم على الأدباء. كما هي معيارا في الحكم على العمل الأدبي. وهو مبدأ ترسّخ عند الأندلسيين في صناعة الأدب والنقد، منذ بدايتها إلى النهاية مع المؤلفات المتأخرة في القرن الثامن.

فقد كان هؤلاء على يقين أنّ المعيار الفني هو الأصل في تقويم العمل الأدبي. إلا أنّ هذا لا يعني الخروج عن القيم العقائدية للمجتمع. لذلك كان للمعيار الأخلاقي حضور واضح في ملاحظاتهم النقدية وتقييمهم للعمل الشعري، خاصة فيما يتعلق بالمحتوى أو المعنى الشعري. كما «تصدّوا كذلك للشاعر من خلال شعره أو وفق السلوك الاجتماعي له، وقد تكون المعالجة مزدوجة أي الشعر مضافا له إليه العوامل الموضوعية التي تحيط به...بيد أنّها أحكام مقتضبة تدور حول السلوك وحول أخلاق الشاعر، دون تعليل أو مناقشة، وهي ملاحظات تبدو أقرب إلى تاريخ البحث الأدبي منها إلى التقويم النقدي العميق بيد أنّها ملاحظات تشير إلى عنايتهم بهذا المعيار الأخلاقي، وامتداد أحكامه من القصيدة إلى الشاعر وبالعكس»[2].

---

[1] – ابن الخطيب: ريحانة الكتاب: 365/2.

[2] – عباس ثابت حمود: المعيار الأخلاقي في نقد الشعر العربي، الطبعة الأولى، دار دجلة: عمان – الأردن : 2011 : 234.

والحقيقة أنّ هذا التّوجّه في النقد الأندلسي لم يأتِ من فراغ، فربط الأدب بالدين نابع من طبيعة البيئة الحضارية الثقافية الأندلسية، فقد كان الأندلسيون: «حريصين على العقيدة حرصا شديدا، فأقبلوا على العلوم الدينية إقبالا عظيما، درسا وحفظا وشرحا، ولم يقنعهم ذلك فنظموا جُلَّ هذه العلوم تيسيرا لحفظها كما وقفوا في وجه الفلسفة وقاوموها خوفا على العقيدة والدين منها»[1].

من هنا يمكن الاستنتاج أنّ الأندلسيين جعلوا للأدب رسالة سامية، ترتبط بمقومات الأمة ومبادئها، «ولا يتناسب وهذه المكانة ذات الرسالة الخطيرة أن يتناول أغراضا من شأنها أن تكون أداة تقويض وإفساد، ولا يجوز أن تعطفه هوامش القول وفضوله عن بغيته ومهمته الرئيسية...وهذا الارتباط المتكامل بين ذات الأديب ومجتمعه في غاية الأدب ووظيفته كان قد عرف في نقد صدر الإسلام، ولكنه ران الركود عليه طوال القرون الأربعة التي تلت، ولم ينبعث على صورته هذه إلا في الأندلس وفي القرن الخامس»[2].

إن التيار الديني الأخلاقي في نقدنا العربي القديم - والنقد الأندلسي جزء منه- يبدو شرعي الوجود والقيام، فهو يستمد شرعيته من ارتباطه بالتصور الإسلامي للحياة. وهو تصور يمثل مشروع ا للحياة ككل، والفنون — والشعر منها- جزء من الحياة. وانطلاقا من هذا التصور لا يمكن أن يكون الشعر مجرد فضاء للتسلية الفارغة، بل لا بد أن يكون له تأثير ودور فاعل في الحياة. فالشعر فن رفيع يصور أحاسيس الإنسان وتطلعاته، وأحلامه ورؤاه، ويصدر عن مبادئه وزاوية رؤيته في الحياة. وبالتالي فإن الشاعر يضطلع بمهمة فكرية اجتماعية خطيرة ، تؤثر في حياة الجماعة ، وتوجهها إلى الخير والسعادة في الدنيا والآخرة .

[1] – عبد حمد العويشق: الأدب في خدمة الحياة والعقيدة، الطبعة الأولى، دار العربية ، بيروت- لبنان: 1970: 167.

[2] – مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي في الأندلس: 357.

الفصل الثالث :النقد الفني.

في القرن الخامس الهجري ظهرت البوادر الأولى للمدرسة النقدية الأندلسية، وسرعان ما تبلورت رؤاها وتوجهاتها وأسسها، وهي أسس لا تخرج في مجملها عن مبادئ النقد العربي وطريقة العرب، ومع ذلك فإن فيها إضافات تدل على تفرد الأندلسيين وبصمتهم الخاصة النابعة من معطيات بيئتهم. وأهم ملامح هذا التجديد تتجلى في المحاور التالية:

- تحليل النصوص، «إذ بدا تفردهم واستقلال تفكيرهم واضحا في اتجاهات تحليلهم من توضيح وتعمق وتذوق للمعاني، ودفع للاتجاهات المشرقية في فهم كثير منها»[1].
- جهد ملحوظ ومتفرد في قضايا عروض الشعر العربي.
- كان لهم ولع خاص بالغرابة والإبداع في التصوير.

ويشير الدكتور إحسان عباس إلى أنهم ابتداء من القرن السابع «طرحوا النظرة الأخلاقية جانبا وتعلقوا بنظرة غنية قائمة على تذوق الصورة الشعرية »[2]. وإن كنت أعتقد أن هذا الميل إلى الصورة الشعرية والتعلق بها قديم العهد في النقد الأندلسي، إذ تصادفنا مؤلفات أفردت للتشبيهات الغريبة المبتكرة، مثلما نجد عند ابن الكتاني (المتوفى خلال النصف الأول من القرن الخامس) في كتابه (التشبيهات من أشعار أهل الأندلس) وكتاب (البديع في وصف الربيع) للحميري (440هـ).

وسأحاول في هذا الفصل استجلاء المحاور الكبرى للنقد الفني عند نقاد هذا العصر في الأندلس، وتلمس آراءهم في مجال البناء الفني للقصيدة.

-المعاني:

اهتم النقاد الأندلسيون في هذه الفترة بالمعاني الشعرية اهتماما كبيرا، ودرسوها من نواح مختلفة، سواء من حيث أصالتها أو تداولها، وهو ما سأتناوله بالتفصيل في الفصل الخاص بالأخذ الأدبي أو ما يعرف بالسرقات الأدبية، أو من حيث جدتها وغرابتها. وعدّوا الغرابة والجدة في المعاني من باب المقدرة الفنية والإبداعية للشاعر.

---

[1]- مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي: 232.

[2]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 538.

اهتموا بتحليل المعاني وشرحها، وتتبع ما خفي منها بشكل ينم عن سلامة الذوق وعمق الإدراك وسعة الثقافة. مما أعطاهم القدرة على اكتشاف أصول المعاني وإن خفيت، يقول ابن بسام شارحا بيتا لابن دراج القسطلاني:

« حتَّى بَدَا الصُّبحُ مُمَشِطًا ذَوائِبُهُ   يُطَارِدُ اللَّيلَ مُوَشِيًّا أَكَارِعُهُ

قوله " موشيا أكارعه ": جعل ذوائب الصبح ممشطة من ممازجة الليل له، وجعل أكارع الليل موشية من ممازجة الصبح لها، وجعل أكارع الليل من مواخره وهي المستعملة بأول الصبح من مقاومه وهي المتصلة بآخر الليل، وأصاب في الإشارة إلى التشبيه لأنه أومأ إلى أن الصبح كالثور الوحشي وهو أبيض والثيران الوحشية كلها بيض، وأكارعها موشية خاصة وإنما ألّم القسطلي في هذا بقول أعرابي يصف ليلة: خرجنا في ليلة حِنديس وقد ألقت على الأرض أكارعها فمحت صور الأبدان، فما عدنا نتعارف إلا بالآذان»[1].

ويقول البطليوسي يشرح بيتا للمعري:

«ولما لم يُسَابِقْهُنَّ شَيءُ   مِنَ الحَيوانِ سابَقْنَ الظَّلالَا

لما لم تجد شيئا من الحيوان يسابقها ولا يباريها، ورأت ظلال أشخاصها تناهضها حيثما نهضت، وتسرع معها إذا أسرعت، أنفت من أن ترى شيئا يتعاطى مجاراتها والسعي معها وتوهمت أنها خيل تسابقها، فهي تستفرغ أقصى جهدها في الجري لتسبقها، ولا يمكنها ذلك؛ لأن ظل الشيء ملازم له لا يفارقه، وإنما أراد المبالغة في وصفها بالسرعة وكأنها شبه على هذا المعنى بقول العرب « أغرُّ من ظبي مقمر » وقولهم « تركته ترك ظبي ظله »، وذلك أن الظبي يرى ظله في القمم فيلعب معه ويتوهم أنه ظبي آخر يلاعبه، فإذا مل من ملاعبته وتبين له أنه ظله تركه »[2].

---

[1]- ابن بسام: الذخيرة: ق1: 78/1.

[2]- البطليوسي: شروح سقط الزند: السطر الثاني: ق1: 47.

فلولا سعة الثقافة وكثرة الاطلاع لما تمكن كل من ابن بسام والبطليوسي من إدراك أصول هذه المعاني التي تبدو غائرة وبعيدة. إضافة إلى ما لمسناه من فهم عميق يدل على رفعة الذوق.

ولم يقفوا عند حدود شرح المعاني وتحليلها، وإنما انتقدوها وعابوا قصورها، وتدخلوا لإصلاحها أحيانا، يقول ابن بسام معلقا على بيتين لتميم ابن المعز:

«والله لولا أنْ يُقَالَ تغيَّرا وصَبَا وإنْ كَانَ التَّصَابي أَجْدَرَا

لأَعَادَ تُفَاحَ الخُدودِ بَنَفْسَجا لَثِمِي وكافور التَّرائِبِ عَنْبَرَا

ولو قال تميم في هذا البيت:

لأعَادَ ورْدَ الوجْنَتينِ بَنفْسَجَا لثمي.................

لتمَّ له الوصف وحسن الرصف، لكون الورد من قبيل البنفسج كما جمع بين الكافور والعنبر، وسلم بذلك من كل ناقد لأنهما من قبيل واحد»[1].

وفي السياق ذاته يعلق على بيت ابن حصن الإشبيلي:

«جَزِيلُ التُّقَى يمشي الهُوينا تَواضُعَا ويَهْتَزُّ إِعْظَامًا له كُلَّ خُنْبُجِ[2]

وهذا المعنى مما ركب فيه ابن حصن رأسه وحكم هواه، والمعنى مشهور في من وصف بالنسك ومدح بالانسلاخ عن أبهة الملك »[3].

وانتقد أيضا معنى للشاعر أبي بكر يحيى بن بقي:

قال أبو بكر من قصيدة:

عَلِيكَ يَا عَبْدَ الإِلَهِ خَلَعْتُهَا لهَا البَدْرُ طُوقٌ والنُّجُومُ دَلَائِلُ

ومَا هِي إلَّا الدَّهْرُ في طُولِ عُمْرِهَا وإِنْ لَمْ يَكُنْ فِيهَا الضُّحَى والأَصَائِلُ[4]

---

[1]- ابن بسام: الذخيرة: ق3: 682/6.

[2]- الخنبج: الضخم. لسان العرب: مادة (خنج): 262/2.

[3]- المصدر السابق: ق2: 135/3.

[4]- ابن بسام: الذخيرة: ق2: 474/4.

قال ابن بسام: «ويا لهذا البيت من أحسن مذهبه وأبدع مثواه ومنقلبه، إلا أنه أتى بالدهر مسلوب الضحى والأصائل، فلم يزد على أن جلاه في زي عاطل، وأبرزه في مسوح شوهاء ثاكل، وليت شعري أي شيء أبقى للدهر المظلوم، بعد ضحاه الناصعة الأديم، وآصاله المعتلة النسيم، هل بقي إلا ليله الأسود الجلباب، وهجيره السائل اللعاب، ولو قال لممدوحه: "وتلك العلى فيها الضحى والأصائل"، لأبرز قصيدته رفافة البرود، شفافة العقود، ولأفاد ممدوحه بهذه الكلمة مدحاً لا يسعه المقال، ولا تفي به القصائد الطوال»[1].

تمكن ابن بسام بنظرة الناقد الثاقبة وحسّ الأديب من أن يشخص النقص في المعنى الذي أدى إلى اختلال الصورة الشعرية فجاءت شوهاء باهتة. لأن الشاعر وهو يشبه أشعاره بالدهر سلبه أجمل ما فيه. ولم يكتف ابن بسام بهذا، بل عدّل المعنى وصححه واقترح شطرا آخر بدل شطر الشاعر المختل، وهكذا فقد اقترح صورة أكثر جمالا واكتمالا.

وبالطريقة ذاتها عاب البطليوسي الكثير من معاني المعري مثلما فعل مع هذا البيت:

« يَا لَهَا نِعْمَةً ولَيْسَ بِبِدَعٍ أَنْ تَحُوزَ الشُّمُوسُ رِقَّ البُدورِ

لا يجوز أن يعني بالشموس ها هنا النساء وبالبدور الرجال، لأن السادة وذوي الهمم العالية لا يستحسنون أن يوصفوا بأن نساءهم تستملكهم وتستعبدهم، بل هو بطريق الهجو أشبه منه بطريق المدح»[2].

وانتقد ابن دحية هذا التشبيه، الذي قال إنه لأحد أهل العصر:

«غَزَالٌ لَهُ فِي كُلِّ عُضْوٍ محَاسِنُ يَقُومُ لخَلاعِ العِذَار بِهِ العُذْرُ

فَوجْنَتُهُ وِرْدٌ وعَينَاهُ نَرْجِسُ ومَبْسَمُهُ كَأْسٌ ورِيقُهُ خَمْرُ.

وهو تشبيه غير أنيق، إذا حك بمحك التحقيق؛ لأن بين نرجس الحدائق والأحداق، الموصوفة بالدعج وتكحيل الآماق؛ من التباين ما بين الأضداد، وليس يحسن أن تحل الصفرة في موضع السواد؛ فتشبيهه بعيون الهرر أولى من تشبيهه بعيون الناس، في حكم

---

[1]- المصدر السابق: ق2: 474/4.

[2]- البطليوسي: شروح سقط الزند: ق2: 228.

القياس. وإنما حسن تشبيهه بذلك لموضع إحاطة البياض بالصفرة، كإحاطة بياض العين بسوادها فقط. وليس تشبيههم الخدود بالورد من هذا النمط؛ فإنها تشبهها في تضرجها بالحمرة ونعومتها، ونداها ونضرتها. وكذلك الأقاح بالثغور. والأقاح: جمع الأقحوان؛ لأن له ورقا أبيضا يشبه الثغر به. وقد لاحظنا في هذا المعنى ما لم نعلم أحداً ممن عنى بنقد الشعر قبلنا لاحظه، ولا كشف قناع معناه»[1].

إذن فابن دحية يعتقد أنه كان سباقا في انتقاده لهذا المعنى الذي كثر تناول الشعراء له، دون أن يفطنوا إلى الخلل الذي رآه فيه، لكن الحقيقة أن ناقدا أندلسيا آخر قد وقف عنده، وكان له فيه رأي مخالف لرأي ابن دحية. وهذا الناقد هو الشريشي (619هـ) شارح مقامات الحريري، وقد وقف عند هذا المعنى عندما تعرض للبيت الشهير:

فَأَمْطَرَتْ لُؤلُؤا مِنْ نَرْجَسٍ وسَقَتْ وَرْدًا وعَضَّتْ عَلَى العُنَّابِ بِالبُرَدِ

فيقول: «وقد تمادى إنكار أدباء وقتنا تشبيه العيون بهذا النوار الأصفر المعروف عندنا بالنرجس، فأكثرهم ينكر أن يكون يقع به تشبيه أجل صفرته، وإذ ذكرته لأحد قال: وأي صفرة في العين إلا أن يكون بصاحبها علة اليرقان! ويستهجن موضوع التشبيه جدا.

وقد سألت بعض أشياخي في صغري، وأنا أقرأ عليه كتاب (الجمل) وكان أديبا شاعرا، فأنكر وقوع التشبيه بهذا النوار الأصفر، وقال لي: النرجس عندهم نوار يشبه نوار الفول. وأكثر من لقيته يستبعد التشبيه بهذا الأصفر لأجل لونه، وذلك لقلة تحصيلهم معرفة كلام العرب وتشبيهاتها، والعرب توقع تشبيهاتها على الصورة دون المعنى، وعلى المعنى دون الصورة، وعليهما جميعا، وهو أكمل وجوه التشبيه»[2].

فرأي هذا الشيخ، والذي تبناه الشريشي أيضا بدليل إثبات له، يطرح نظرة أعمق في فهم هذا المعنى، وإدراك للحدود المفتوحة للعلاقة التشبيهية التي لا تعني المطابقة التامة. ولن

---

[1]- ابن دحية: المطرب: 128.

[2]- الشريشي: شرح مقامات الحريري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دط، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت: 1413هـ – 1992م: 1/103-104.

أطيل الوقوف عند هذه القضية هنا، لأنّ لنا وقفة في هذا الفصل عند نظرة النقاد الأندلسيين في هذه الفترة المدروسة إلى التشبيه.

وكان تحليلهم للمعاني أحيانا أخرى، بغرض تبيان جمالها وإظهار جدتها وإبداع صاحبها، كما فعل البطليوسي مع الكثير من معاني المعري. كقوله عن هذا البيت:

«فَمَا وَهَبْتَ الَّذِي يَعْرِفْنَ من خَلْقِةٍ   لَكِنْ سَمَحْتَ بِمَا يُنْكِرنَ مِنْ دُرَرِ»[1]

«...إن البقر والظباء، التي أصل الحور لهن، عجبت من حورك فجاءت تستوهبك إياه، فلم تمكنك هبته، لأنه خلقة لا يمكنك أن تهبها، فوهبت لهن درك وكسوتك لأنهما مما يمكن أن يوهب وهذا المعنى لا أحفظ مثله لغيره»[2].

وأعجب أيضا بمعانيه التي طورها وأضاف إليها، فأبدع فيها، كتعليقه على هذه الصورة الجميلة للمعري:

«وبَانَتْ تُرَاعِي البَدْرَ وهُو كَأَنَّهُ   مِنَ الخَوفِ لَاقَى بِالكَمَالِ سِرَارَ

تَأَخَّرَ عَنْ جَيْشِ الصَّبَاحِ لِضُعْفِهِ   فَأَوثَـقَهُ جَيْـشُ الظَّـلامِ إِسَـارَا »[3].

«هذا معنى مليح لم يسبق إليه، وإن كان الشعراء لم يوردوه على هذه الصفة فقد نبهوا عليه. ومعنى هذا أن الليل والنهار لما كان ضدين يذهب أحدهما عند إقبال الآخر، جعلهما بمنزلة جيشين التقيا، فهزم جيش الليل جيش الصباح، و أخذ البدر أسيرا، وأوثقه، وغلب الليل على الأفق و تملكه، و صار النهار لا يرجى. وهذه مبالغة في وصف الليل بالطول كما قال امرؤ القيس:

كأنَّ الثُّرَيا عُلِّقَتْ فِي مَصَامِّهَا   بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ[4]

---

[1] – البطليوسي: شروح سقط الزند: السفر الثاني: ق1: 125.

[2]– المصدر نفسه: ق1: 125.

[3] – المصدر نفسه: ق2: 465.

[4] – امرؤ القيس: 53. مع ذكر هذه الرواية للبيت في الديوان فقد أثبتت فيه رواية أخرى له هي:

فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجومَهُ   بأَمْراسٍ كتَّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ.

فذكر المعري إيثاق الليل القمر كما ذكر امرؤ القيس إيثاقه للثريا، وزاد زيادة مليحة من ذكر غلبة جيش الليل لجيش النهار وأسره للقمر. وزاد أيضا زيادة أخرى، وذلك أنه جعل البدر من جيش النهار، وجعل النهار أولى له من الليل، لأن النور كله يضادّ الظلمة، فهو بالنهار أولى منه بالليل »[1].

إن مثل هذا التحليل يدل على الاطلاع الواسع وخبرة بدقائق المعاني الشعرية عند العرب.

أما حازم القرطاجني فإنه يعد من أكثر النقاد العرب تفصيلا لموضوع المعاني. «ومنهجه يختلف عن سابقيه في الحديث عن المعنى والمعنى الشعري خاصة. فهو على الرغم من اتباعه أحيانا لمفاهيمهم واستعماله لمصطلحاتهم، يحاول أحيانا أخرى أن يقدم نظرية كلية لا تخلو من الشمول ووعي بالطبيعة العملية الإبداعية.

إن الروح الفلسفية المتأثرة بالقوانين الكلية عند أرسطو لا تغيب عن الرؤية النقدية عند حازم فهو في بحثه عن مواصفات الشعر وعناصر الإبداع، يعنى بتوجيه النقد العربي إلى البحث عن القوانين الكلية، ولا يقف كثيرا عند الأحكام الجزئية»[2].

فقد أفرد جزءًا هاما من كتابه منهاج البلغاء لدراسة المعاني فتناولها من كل الجوانب، كأصناف المعاني وترتيبها بإزاء الألفاظ وتعريفها، وأعرق المعاني وأوجهها وأنواع المعاني بحسب الأغراض وتقسيم المعاني وتضاعفها وطرق اقتباس المعاني، وشرط اكتمال المعاني، والمعاني الممكنة والممتنعة والمستحيلة، والمعاني في طريقتي الجد والهزل، وأسباب غموض المعاني وعلاجه وتفاوت الشعراء في تناول المعاني[3].

سأتجاوز أمورا تنظيرية كثيرة في الموضوع، تعرض لها الدارسون الذين تناولوا نظرية حازم الشعرية وخصوها بدراسات مستقلة. وسأتوجه رأسا لما له علاقة جوهرية بالمعاني الشعرية.

---

[1]- البطليوسي: شروح سقط الزند: ق2: 465.

[2] – علي لغزيوي: نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس: 94.

[3]- ينظر: المنهاج بدءا من الصفحة 15 إلى الصفحة 196.

أثار حازم قضية نقص وكمال المعاني حيث يقول: « أما الكمال في المعاني فباستيفاء أقسامها، واستقصاء متمماتها وانتظام العبارات جميع أركانها حتى لا يخل من أركانها بركن، ولا يغفل من أقسامها قسم، ولا يتداخل بعض الأقسام على بعض »[1].

ثم يأتي بجملة من الأمثلة الشعرية لتوضيح هذه القاعدة النظرية: «فمن المعاني التي وردت القسمة فيه تامة صحيحة قول نصيب:

فَقَالَ فَرِيقٌ لَا، وقَالَ فَرِيقُهُم نَعَمْ وفَرِيقٌ قَاَلَ وَيحَكَ مَا نَدْرِي[2]

ومن المعاني التي وقع التقسيم فيها تاما صحيحا قول الشماخ:

مَتَى مَا تَقَعُ أَرْسَاغُهُ مُطْمَئِنَّةٌ عَلَى حَجَرٍ يَرْفُضُ أوْ يَتَدَحْرَجُ[3]

لأن الحجر إن كان رخوا ارفضّ، وإن كان صلبا تدحرج. وليس لقائل أن يقول: إنه غادر قسما ثالثا، وهو أن تكون الأرض رخوة فيسوخ الحجر فيها، فإن الأرض إذا كانت بهذه الصفة لم يقع الحافر عليها وقوع اطمئنان واعتماد، فبقوله مطمئنة صحت القسمة وكملت»[4].

إن اختيار حازم لهذه الأمثلة وتحليله للمعاني التي تضمنها، يدل على دقة متناهية في سبر غور المعنى الشعري، أمكنه من وضع يده على المعاني التي استوفت أقسامها وانتظمت أجزاؤها انتظاما سليما دقيقا، لم يترك مجالا لاختلال تركيب أو فتح احتمال. لكن يدل أيضا على معيارية صارمة في التنظيم لعملية الإبداع. استمدت قوتها من الفلسفة اليونانية وصرامة عمود الشعر العربي، فلم تترك مجالا لانفتاح المعنى الشعري على غير العادي وتخطي حدود المنطق.

---

[1]- حازم: المنهاج: 154.

[2] -نصيب بن رباح: الديوان: تحقيق: داود سلوم، دط، مطبعة الإرشاد، بغداد: 1968: 64.

[3] - الشمّاخ: الديوان، شرح وتقديم: قدري مايو، الطبعة الأولى ، دار الكتاب العربي، بيروت: 1414هـ - 1994: 38.

[4]- حازم: المنهاج: 154 – 155.

و يواصل سرد أمثلة أخرى تمت فيها القسمة على جهة من التدريج والترتيب وانتظمت فيها العبارة جميع أركان المعنى واستوفت غايات المقصد [1]. كما عرض أمثلة أخرى عن المعاني الناقصة[2].

ولا بد من الوقوف عند قضية هامة أثارها حازم، شغلت النقاد والأدباء قديما وحديثا هي قضية الوضوح والغموض في المعاني: «ولعل الصراع حول هذه القضية في الأدب العربي عرف أطوارا كثيرة أهمها مرحلة الصراع التي دار حول معاني الشعراء المحدثين ولا سيما شعر أبي تمام»[3].

يقول حازم في الموضوع: «إن المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهوماتها فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها. وكذلك أيضاً قد نقصد تأدية المعنى في عبارتين: إحداهما واضحة الدلالة عليه، والأخرى غير واضحة الدلالة لضروب من المقاصد. فالدلالة على المعاني إذن على ثلاثة أضرب: دلالة إيضاح، ودلالة إبهام، ودلالة إيضاح وإبهام معا »[4].

فحازم يرى أن الأصل في المعاني الوضوح وهو بذلك لا يخرج عن الذوق العربي الذي ينفر من التعقيد والتوعر، وهذا يذكرنا بقول القاضي الجرجاني: «والشعر لا يحب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربها منها الرونق والحلاوة»[5].

لكن حازم يقر بأن الشاعر قد يضطر إلى الغموض في مواضع معينة، ثم يضيف أن الغموض قد يأتي إلى المعاني من جوانب ثلاث: «ووجوه الإغماض في المعاني: منها ما

---

[1]- ينظر: حازم: المنهاج: 155.

[2]- ينظر: المصدر نفسه: 156.

[3]- محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب: 2004: 117.

[4]- المصدر السابق: 172.

[5]- القاضي الجرجاني: الوساطة: 100.

يرجع إلى المعاني أنفسها ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى، ومنها ما يرجع على المعاني والألفاظ معا »[1]. ثم يذكر حالات أخرى يكون فيها المعنى غامضا في حد ذاته[2].

وبما أن الوضوح هو الأصل في تقديم المعاني الشعرية كما أشرنا سابقا، فإن حازم يتعرض لقضية إزالة الغموض إذا حصل في المعاني الشعرية. ويبدأ حديثه عن أصناف المعاني من حيث الغموض وبعدها عن البيان، والبيان هنا مرادف للوضوح. فيقول: «إن المعاني منها ما يقصد أن تكون في غاية من البيان على ما تقدم، ومنها ما يقصد أن تكون في غاية من الإغماض، ومنها ما يقصد أن يقع فيه بعض غموض، ومنها ما يقصد أن يبان من جهة وأن يغمض من جهة»[3].

والبيان في المعاني لا يتحقق إلا بتعريتها من الأوصاف التي تبعدها عن البيان، «وتلك الأوصاف تنقسم: إلى ما يرجع إلى المعنى وإلى ما يرجع إلى اللفظ المعبر عنه. وتلك الأشياء الراجعة إلى المعنى أو إلى العبارة : إما أن تكون راجعة في كليهما إلى مادة أو إلى وضع وترتيب أو إلى مقدرا أو إلى ما يكون متضمنا لهما أو ملتزما»[4].

ثم يحلل هذه الأسباب تحليلا دقيقا ويشرح وسائل إزالته أي أنه يرسم «للشاعر طرقا، ووضع في متناوله حيلا شعرية وكلامية تمكنه من تلافي الغموض والتخفيف من حدته»[5].

وعليه يمكن أن نستخلص أن حازم لا يحبذ الغموض والتوعر في الشعر، ويعتبر الوضوح في المعاني والألفاظ سمة من سمات البيان والشاعرية.

وبالرؤية ذاتها القائمة على التنظير الدقيق وسنّ القوانين، يتعرض حازم لقضية الأغراض الشعرية. وسأحاول تلخيص آرائه الشعرية في هذه القضية في نقاط:

---

[1]- حازم: المنهاج: 172.

[2]- ينظر: المصدر نفسه: 172 – 173.

[3]- المصدر نفسه: 177.

[4]- المصدر نفسه: 177.

[5]- محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني: 122.

-كان يرفض الجمع بين غرضين متعارضين في قصيدة واحدة، يقول: «ويقبح من ذلك أن يكون الغرضان المتضادان كالحمد والذم أو الإبكاء والإطراب قد جمع بين أحدهما والآخر من جهة واحدة ونيطا بمحل واحد وكان ظاهرهما وباطنهما متساويين في التناقض، مثل أن يحمد الإنسان شيئا ويذمه من جهة واحدة ويكون ظاهر الكلام يعطي الحمد والذم معا، وكذلك باطنه»[1].

-إلا أن هذا المدح قد يستحب في بعض المواضع: «وأما ما يسوغ ويحسن في كثير من المواضع فأن يكون المقصدان غير منصرفين إلى محل واحد أو غير منبعثين من محل واحد»[2].

بل قد يحسن هذا الجمع ويعد بديعا إذا كان: «أحد المتضادين يقصد به في الباطن غير ما يقصد به في الظاهر، فيكون في الحقيقة موافقا لمضاده فيما يدل عليه على جهة من المجاز والتأويل، وذلك نحو قول النابغة[3]:

وَلَا عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّ سُيوفَهُمْ بِهِنَّ فُلولُ مِنْ قِرَاعِ الكَتَائِبِ

فجمع بين الحمد وما يوهم أنه ذم، وهو في الحقيقة مدح»[4].

-وضّح طريقة كل غرض وما يجب اعتماده فيه، عارضا المعاني وصفات الألفاظ المناسبة لكل غرض[5].

ويعد هذا العمل بمثابة قانون «يضبط استعمال الشعراء للأغراض المختلفة، ولاسيما الأغراض المتعارضة، عرّج على أشهر الأغراض وذكر ما يجب اعتماده في كل غرض منها

1- حازم: المنهاج: 350.

2- المصدر نفسه: 350.

3-النابغة: الديوان، تحقيق: حنّا نصر الحتّي، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، بيروت: 1416هـ - 1996م: 23.

4- المصدر السابق: 350.

5- ينظر: المصدر نفسه: 351 – 352 – 353.

ودراسته هذه تمثل دليلا عمليا يساعد الشعراء على تدبير أمورهم عندما يودون النظم في غرض معين»[1].

ومثل هذا العمل لا نجد له نظيرا عند أي ناقد عربي آخر. إذ كان مرور النقاد على هذا الموضوع خفيفا لا يتعدى الإشارات والملاحظات المتفرقة.

-فنون البلاغة:

وَلعُ الأندلسيين بالفنون البلاغية لا يخرج عن الذوق العربي العام المولع بالتنميق في فنون القول الأدبي. وإذا تأملنا التراث النقدي والبلاغي وجدناه يحدد للشعر غايتين: « غاية تهدف إلى النفع، وتربط الشعر بالتعليم والتهذيب والإقناع، وغاية أخرى لا تهدف إلا إلى الإمتاع والتسلية»[2].

ولتحقيق الغاية الثانية، برز مجال التنافس في إتقان التصوير، والإبداع في فنون تنميق القول، وتحفزت همم النقاد لمتابعة هذه الفنون التي جادت بها قرائح الشعراء. وتصنيفها والتقنين لها، خاصة في العصور المتأخرة وإن كان الأندلسيون لم يصلوا إلى ما وصل إليه المشارقة في هذه الفترة، «حيث ضعف النقد، وانفصلت عنه البلاغة واستقلت واستأثرت بالاهتمام الكلي، وأصبحت جهود أصحابها مقصورة على التفنن في التقسيم والتفريع»[3].

فما لمسناه في الأندلس في هذه الفترة، كما طرحت في إشكالية البحث، شبه يقظة نقدية، عالجت القضايا الجوهرية في الشعر مع محاولات في التجديد والإضافات المبدعة مثلما رأينا عند حازم.

1- البيان: (التشبيه والاستعارة):

[1]- محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني: 261.

[2]- منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي (الكناية والتعريض)، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002، 328.

[3]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العربي: 504.

إذا كانت الصورة الشعرية هي « طريقة خاصة من طرق التعبير، ووجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصيات وتأثير »[1]، أو هي التركيبة اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موح كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية. [2] فإن هذه الخصوصية التي تعني من ضمن ما تعنيه الجدة والغرابة والابتكار، وهذا التأثير الذي هو التأثير في المتلقي وهزّ مشاعره إلى درجة الطرب، هما ما اهتم به النقاد الأندلسيون واعتبروهما الميزتين الأساسيتين للصورة الفنية التي هي جوهر الشعر. ولاشك أنّ أساس الغرابة والابتكار هو الخيال، وهو العنصر الذي ركّز عليه الأندلسيون في مفهوم الشعر والصورة.

وهذا الولع بالمعنى الغريب أو الصورة الجديدة المبتكرة، رغم أنه ظهر بقوة مع ابن سعيد الأندلسي والنقاد الذين ساروا في ركابه، وصار شبه توجه نقدي في هذه الفترة، إلا أن له جذور مبكرة في النقد الأندلسي فابن بسام، رغم أنه كان يميل إلى عمود الشعر العربي وتفضيل طريقة العرب، فإنه لا يخفي أحيانا إعجابه بالمعاني الغربية والجديدة، سواء ابتدعها الشاعر أو أخذها وطورها. يقول معلقا على قصيدة لعبد المجيد ابن عبدون: «وهذا مما أغرب فيه، ولم أسمع له بشبيه، ولعله أمير شعره، ونتيجة فكره»[3].

ونلمس هذا الإعجاب بالغريب والجديدة من المعاني عند ابن دحية، إذ يقول في مقدمة كتابه (المطرب)، الذي ألفه لسلطان مصر الكامل: « فجمعت منها لخدمة مقامة العالي ما يؤكل بالضمير ويشرب، ويهتز عند سماعه ويطرب؛ في الغزل والنسيب، والوصف والتشبيب؛ إلى غير ذلك من مستطرفات التشبيهات المستعذبة، ومبتكرات بدائع بدائه الخواطر المستغربة »[4].

[1]– منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي: 323.

[2] – ينظر: بشرى صالح: الصورة الشعرية في النقد الحديث، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي: 1994 : 26.

[3]– ابن بسام: الذخيرة: ق2: 4 / 530.

[4]– ابن دحية: المطرب: 1.

أما ابن سعيد فقد كان أكثر النقاد الأندلسيين ولعا بغريب المعاني والتشبيهات. حيث نظر إلى الشعر من منطلق الذوق الأدبي العام في الأندلس في ذلك العصر، الذي يقوم على الغرابة والبديع وعلى أساسه بنى نظريته عن المرقص والمطرب في الشعر. والتي سأقف عندها بالتفصيل في فصل مفهوم الشعر. وهذه النظرة لم تفارقه في مؤلفات التراجم التي وضعها حيث يقول في مقدمة (رايات المبرزين): «فهذا مجموع أوردت فيه من غرائب شعراء المغرب ما كان معناه أرق من النسيم، ولفظه أحسن من الوجه الوسيم، ليرفّ على نداه ريحان القلوب، وتتعلّق الأسماع بمعاده تَعَلُّق عين المحبّ بطلعه المحبوب ... وحقّ له ذلك إذْ قُمُصُ ألفاظه مفصَّلةٌ على قدود معانيه، وزخرف إتقانه من حسن مبانيه؛ واشترطتُ مع هذا ألا أورد منه إلا ما لم يُسْبَقوا إلى معناه، أو استحقّوه بزيادة أو حسن عبارة، أَبْرَزَتُه بعد تجويده في حلاه»[1].

ويقول بعد أن يذكر جملة من شاعرات الأندلس: «وحسبك أن بعض أعلام الشعر لم أجد لهم من المعاني الغريبة ما يشفع له في إثبات أسمائهم في هذا المجموع وقد شفع لهن إحسانهن فيه »[2].ويؤكد هده الفكرة ويرددها في كل مؤلفاته .قال عن شعر أبي البناء الإشبيلي: «وكنت قد كتبت من نظمه ونثره كثيرا ثم نقدته بعين الانتقاد فنبذت الجميع، إذ لم أرى فيه من غريب ولا بديع»[3].

وإذا تأملنا الأمثلة التي ساقها لصنفي المرقص والطرب في كتابه (المرقصات و المطربات) لوجدناه يحتوي على صور شعرية جميلة وجديدة وغريبة نوعا ما، « فليس المرقص هو الشعر القائم على التشبيه بل على غريب التشبيه، أو غريب الصورة، استعارة كانت أو تشبيها أو غير ذلك »[4]

---

[1]- ابن سعيد: رايات المبرزين: 1 – 2 -3.

[2]- المصدر نفسه : 92.

[3]- ابن سعيد: اختصار القدح المعلى: 119.

[4]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي: 543.

وهو توجه كان غالبا على الذوق الأندلسي عامة في هذه الفترة، «هذا الذوق الذي أصبح حضريا متزمتا يطلب الغرابة»[1]. والدليل على ذلك حسب إحسان عباس هو أن مثل هذه الأمثلة الشعرية تتكرر عند ابن سعيد في كل مؤلفاته وهي ذات الأمثلة التي ذكرها كل من الشقندي في رسالته التي فاضل فيها بين الأندلس وبر العدوة وانتصر فيها لشعراء الأندلس.

وهذا النوع من الشعر (المطرب) هو الذي أعجب به ابن دحية وعنون به كتابه[2].

يقول ابن دحية عن أبي حفص أحد شعراء الأندلس وهو الذي عهدناه انطلاقا من نزعته الإقليمية ونبرته الدفاعية يبدأ تراجم الأدباء والشعراء الأندلسيين مبالغا في الإطراء عليهم، يقول عن هذا الشاعر «...المبدع في التشبيه والتمثيل البارع في المحاكاة والتخييل ...»[3].فالإبداع في التشبيه والبراعة في المحاكاة مما يمدح به الشاعر ويعلي من مكانته الفنية.

ويقول معلقا على صورة طريفة للشاعر ذاته، وهي في وصف النرجس الذي يدعوه أهل الأندلس بالبهار[4] :

«تنبّه فقد شَقَّ البَهَارُ مُغلِّسا كمائمَهُ عن نُورِهِ الخَضِلِ النَّدي

مَداهِنُ تِبْرٍ في أنَامـلَ فِضَّـةٍ على أَذْرُعِ مَخْـروطَةٍ من زَبرْجـــد

وهذا من مليح التشبيهات في النرجس، وبديعها وغريبها وصنيعها»[5].

مما يدل على أن الغرابة في التشبيه كانت من المقومات الفنية للشعر عندهم. والغرابة تقوم بالدرجة الأولى على المفارقة والانفصال عن الواقع، «ولذا أقاموا دراستهم على مجموعة علاقات تقوم بين أطراف الصورة قد تستند إلى مشابهة حسية أو مشابهة في الحكم أو

1- المرجع السابق: 543.
2- المرجع نفسه: 541.
3- ابن دحية: المطرب: 127.
4 - المصدر نفسه: 127.
5- المصدر نفسه: 127.

المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين دون حاجة إلى اشتراك الطرفين في الهيئة المادية»[1].

وهذ الطرح وارد في كلام أبي البقاء الرندي عن التشبيه. وقد بدأ بتعريفه قائلا :
«والتشبيه تمثيل يصور المشبه في صورة المشبه به لصفة موجودة فيهما، أو في أحدهما، أو مقدرة في أحدهما، موجودة في الآخر»[2].

وتتأكّد هذه النظرة عندما يأتي بما سمّاه مراتب التشبيه في النظم، وهي تسع مراتب[3]:

1-تشبيه شيء بشيء.

2-تشبيه شيء بشيئين.

3-تشبيه شيء بثلاثة أشياء.

4-تشبيه شيء بأربعة أشياء.

5-تشبيه شيئين بشيئين.

6-تشبيه ثلاثة بثلاثة في بيت.

7-تشبيه أربعة بأربعة في بيت، كقول المتنبي :

بَدَت قَمَراً، ومَالَتْ خُوطَ بَانٍ وفَاحَتْ عَنْبَراً، ورَنَتْ غَزَالاً

8-تشبيه خمسة بخمسة في بيت. وأبدع ما فيه قول أبي الفرج الوأواء:

فَأَمطَرَتْ لُؤلُؤاً مِنْ نَرجِسٍ،وسَقَتْ وَرْدَاً، وعَضَّتْ عَلى العُنَابِ بالبَرَدِ

9-ولي في وصف شمعة، وفيه تشبيه سبعة بسبعة :

وصَفْرَاءَ لَونِ التِّبْرِ، قَاسَمْتُهَا الهَوَى إِذَا مَا بَكَيْتُ الحُبَّ لَيْلاً بَكَتْ مَعِي

كَمِثلِي في سُقْمي، ولَوني،وحُرْقَتِي وصَبْري، وتَسهِيدي،وصَمْتِي وأَدْمُعي

[1] – محمد عبد المطلب مصطفى: اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، الطبعة الأولى، دار الأندلس، بيروت – لبنان: 1404هـ-1984م : 183.

[2] – أبو البقاء الرندي: الوافي في نظم القوافي، تحقيق: محمد الكنوني، رسالة مرقونة مقدمة لنيل دبلوم السلك الثالث بمكتبة كلية الآداب بجامعة محمد الخامس – أكدال : الرباط – المغرب :2/ 142.

[3] – ينظر: أبو البقاء الرندي: الوافي :2/ من 142 إلى 146.

لابد من الإشارة إلى أنّ الرندي أعطى أمثلة على كل نوع، لكن لم أذكرها كلها تجنبا للإطالة. وما يمكن استنتاجه هنا أنّ الصورة تحولت إلى معرض يضم أشياء لا تجمعها إلا صفات ضئيلة، مادامت الغاية البحث عن الغرابة والجدة، فأطراف الصورة وإن تعددت نواحي الاشتراك بينها لا تتداخل معالمها ولا يظهر الاتحاد بينها.[1]

وهذه الرؤية ذاتها، المبنية على الغرابة والجدة، نجدها عند ابن الخطيب، عندما قسم الشعر إلى أقسام، أعلاها مرتبة السحر ثم الشعر، ومعيار بلوغ هذه الأشعار هذه المرتبة العالية هو احتواؤها على الصورة الشعرية الغريبة المبتكرة، يقول «فما جنح منه إلى التخييل والتشبيه، وحل من الاستعارة بالمحل النبيه، لم يتم عن عرق أبيه،وأعرق في باب الشعر أتم الإعراق وكان شعرا على الإطلاق»[2].

ولا شك أن «الإغراب في الصنعة هو مظهر الشاعرية، ومحك الفطنة والبراعة والقدرة على التصرف، وهو أحد خصوصيات الخلق الفني، وبدونه تقرب الصفة من القياس المنطقي والمحاجاة العقلية وتفتقد الإلهام والتخيل فلا تبعث على النظر والروية، ولا تقتضي التلطف والتأول. ومتى خرج المعنى من معدنه وبزغ من أفقه وقع في دائرة المملول، فتعافه النفس، ولا يداخله لا طرب ولا أريحية»[3].

فهل يمكننا أن نقول إن نقاد الأندلس في هذه الفترة قد وضعوا أيديهم على أهم خاصية للصورة الشعرية، وهي خاصية الغرابة والابتكار والخروج من دائرة المألوف والمملول؟ وهذا العزوف عن المألوف والمملول هو الذي قصده ابن بسام في كثير من تعليقاته حيث يقول معلقا على بيت لعبادة بن ماء السماء «قوله " فتلته سرا " البيت مع ما يليه معنى قد

---

[1] – ينظر: محمد عبد المطلب مصطفى: اتجاهات النقد في القرنين السادس والسابع : 184.

[2]– ابن الخطيب: السحر والشعر: تحقيق: خالد الجبر– عاطف كنعان، الطبعة الأولى، دار جرير للنشر، الأردن، عمان: 1429هـ – 2008م: 42.

[3]– محمد طه عصر: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة: 1420هـ – 2000م: 168.

طوى ونشر وكسف رواؤه مما ابتذل، وأسن ماؤه مما كُلَّ ونهل »[1]. ولعل هذا الفهم للصورة لا يبتعد كثيرا عن فهم أدونيس لها عندما اعتبرها «مفاجأة ودهشا»[2].

أما حازم فقد ربط بين التخييل والمحاكاة، بل إنهما عنده يكادان أن يكونا شيئا واحدا كما نرى في فصل مفهوم الشعر .وعدّ المحاكاة عنصرا جوهريا من عناصر الشعر .كما ربط بين المحاكاة والتشبيه وهذا الربط نجده عند الفلاسفة المسلمين الذين اهتموا بالنقد كالفارابي وابن سينا، فرغم أنهم : «تحدثوا عن المحاكاة في الخطاب الأدبي وقصدوا بها المحاكاة التي تحدث عنها أرسطو في كتابه (فن الشعر) ولكنهم لم يسلموا مع ذلك من تأثير النظرة العربية الأصلية التي تحدث عن المحاكاة باسم التشبيه وتناولت قضاياها ضمن قضاياه»[3].

تحدث حازم عن أقسام المحاكاة قائلا : «وتنقسم المحاكاة من جهة ما تخيل الشيء بواسطة أو بغير واسطة إلى قسمين : قسم يخيل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه وقسم يخيل لك الشيء في غيره »[4]. «وتندرج تحت القسم الثاني الأنواع البلاغية للصورة مثل الاستعارة والتشبيه بينما يشير القسم الأول إلى مجرد الوصف المباشر للعالم الخارجي »[5].

ومن أقسام هذا النوع المحاكاة التشبيهية التي قال فيها : «وينبغي أن ينظر من جهة المحاكاة التشبيهية من جهات، فمن ذلك جهة الوجود والغرض وينبغي أن تكون المحاكاة على الوجه المختار بأمر موجود لا مفروض»[6].

---

[1]- ابن بسام: الذخيرة: ق1: 369/1.

[2]- ينظر: أدونيس: زمن الشعر ، الطبعة الخامسة ، دار الفكر ، بيروت : 1406هـ- 1986م: 154.

[3] - محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم: 149.

[4]- حازم: المنهاج: 94.

[5]- جابر عصفور: الصورة الفنية، الطبعة الأولى، دار الكتاب المصري-القاهرة ، دار الكتاب اللبناني-بيروت: 1424هـ-2003م: 298.

[6]- المصدر السابق: 111.

إنّ مصطلح المحاكاة التشبيهية يجعلنا نستنتج أنه يعتبر التشبيه نمطا من أنماط المحاكاة وهو كما نرى يفضل أن تكون المحاكاة بالمحسوس أو بما له علاقة بالمحسوس، لأن الشعر في نظره يعمل في مجال تشكيل وتصوير المدركات في صور جديدة فـ «المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر وتكون مذكورة فيه لأنفسها. والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار»[1].

وذكر شروطا لصحة المحاكاة التشبيهية وطرق تأثيرها في النفوس وعوامل هذا التأثير[2] . حيث يذهب إلى أنه: «ليست المحاكاة في كل موضوع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها»[3].

فهو يربط تأثير الصورة التشبيهية بمدى الإبداع فيها، وقدرتها على التأثير في المتلقي واستعداد المتلقي لتلقي هذا التأثير.

وهذه النظرة إلى الصورة الفنية من زاوية قدرتها على التأثير في نفسية المتلقي، انطلاقا من جماليتها وبراعتها،كانت السلك الناظم لتصور النقاد الأندلسيين ورؤيتهم للصورة. فلا يبتعد عن هذا التصور مفاهيم المرقص والمطرب، والسحر والشعر، التي ذهب إليها النقاد السابقين لحازم واللاحقين له . ويبدو أن هذه الزاوية التي نظر منها الأندلسيون إلى الصورة التي ترتكز على الجانب النفسي، تختلف عن نظرة النقد العربي في المشرق والتي تنطلق من كون «صحة التشبيه وصوابه مرتبطة بتناسبه المنطقي، ومدى دقة المطابقة العقلية والمادية بين أطرافه »[4]. دون إقامة اعتبار كبير للأبعاد النفسية للتشبيه والصورة عامة . وإن كان

1- حازم: المنهاج: 29.

2- ينظر: المصدر نفسه: 112 – 113 وما بعدها.

3- المصدر نفسه: 121.

4- جابر عصفور: الصورة الفنية: 180.

بعض الأندلسيين في هذه الفترة، وقعوا في فخ التناسب والتقابل والعلاقة العقلية المحضة كأساس للتقييم الصورة، كما رأينا عند أبي البقاء الرندي، لكنه لم يكن التيار الغالب.

ونجد هذا التركيز على التأثير في المتلقي وإثارته الأساس الذي بنيت عليه كتب التراجم في هذه الفترة والتي تمثل عنصرا هاما من عناصر المشهد النقدي في هذه الحقبة والتي كان التركيز فيها على اختيار الأشعار التي تحتوي صورا ومعاني غريبة كما أشرنا سابقا.

وأستطيع أن أقول الآن، إن النقاد الأندلسيين في هذه الفترة لم يركزوا كثيرا على التنظيم لأقسام البيان وإذا كنا لانعدم جهودا من هذا النوع عند بعضهم[1]. وكان همهم الأكبر استخراج الصورة الغريبة المبنية على التشبيه المخترع والاستعارة الطريفة . وقد جاءت تطبيقاتهم في التشبيه تعكس هذا التوجه واهتموا بالتشبيهات المخترعة. قال ابن بسام وهو يتحدث عن المقص: «...وقد نهى بعض الظرفاء عن إهدائها واستهدائها. فقال الفقيه ابن قلوص في ذلك:

" إِعطَاءُ مِثلِي للـمِقَـصِّ نَقِيصَـةٌ وأرى إِعَـارَتَهَا أَجَـــلَّ العَـــارِ

إنَّ المِقَصَّ حَكَتْ بِصُورَةِ شَكْلِهَا "لا" والجواب بـ "لا" لئيم نجَارِ

وهذا من الاختراع البديع والتشبيه المطبوع »[2].

وقال ابن دحية بعد أن أورد مجموعة أبيات في العذار : «وما أوردناه في العذار من النظم هو من المعاني العقم»[3].

وقسم حازم التشبيه إلى نوعين: تشبيه متداول وتشبيه مخترع، يقول :« وتنقسم المحاكاة أيضا –من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد – قسمين: فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس.

---

[1]- ينظر: الوافي في نظم القوافي لأبي البقاء الرندي، والمعيار في نقد الأشعار، لجمال الدين الأندلسي ونثير الجمان لابن الأحمر وشرح مقامات الحريري للشريشي.

[2]- ابن بسام: الذخيرة: ق1: 2/ 596.

[3]- ابن دحية: المطرب: 138.

والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع. وهذا أشد تحريكا للنفوس إذا قدرنا تساوي قوة التخيل في المعنيين لأنها أنست بالمعتاد فربما قل تأثرها له وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن لها به استثناء قط فيزعجها إلى الانفعال بديها بالميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النفرة عنه والاستعصاء عليه»[1].

فكما كانوا يعجبون بالتشبيهات الجديدة أو المخترعة،كانوا ينفرون من التشبيهات التي كثر تداولها وابتذلت معانيها قال ابن بسام معلقا على بيت لابن فتوح «وتشبيهه صفاء الوجه وحمرته بصفاء الماء وحمرة النار من مبتذلات الألفاظ ومتداولات المعاني»[2].

وقال الشقندي في رسالته التي ألفها دفاعا عن الأندلس وشعرائها، مفاخرا بقدرة الشاعر الأندلسي ابن الزقاق على الإبداع والإتيان بتشبيهات جديدة مخترعة: «وهل منكم شاعر رأى الناس قد ضجوا من سماع تشبيه الثغر بالأقاح وتشبيه الزهر بالنجوم وتشبيه الخدود بالشقائق فتلطف كذلك في أن يأتي به في منزع يصيّر خلقه في الأسماع جديدا، وكليله في الأفكار حديدا فأغرب أحسن إغراب وأعرب عن فهمه بحسن تخيله أنبل إعراب وهو ابن الزقاق»[3].ثم جاء بجملة من أبياته التي تحوي تشبيهات جديدة وصورا مخترعة.

2-البديع:

لا نضيف جديدا إذا قلنا إن صنعة البديع قد عرفت رواجا واهتماما كبيرين في العصور المتأخرة وصارت مجالا واسعا للتنافس بين الشعراء. وانكب النقاد والبلاغيون على تحديد مصطلحات هذا الفن وتقسيمها وتفريعها إلى حد بلغ الشطط أحيانا، وهذا توجه عام في النقد العربي لم يخرج عن دائرته النقد الأندلسي.

[1]- حازم: المنهاج: 96.

[2]- ابن بسام: الذخيرة: ق1: 2/ 589.

[3]- المقري: نفح الطيب: 1/ 199 – 200.

يذكر الدكتور مقداد رحيم في أطروحته الموسومة بـ (اتجاهات نقد الشعر في الأندلس في عصر بني الأحمر) عددا كبيرا من المؤلفات في هذا الفن ويشير إلى أن جهود النقاد الأندلسيين في هذا المجال انقسمت إلى اتجاهين: كتب البديع والمنظومات البديعية[1].

وهذا الكم الهائل من المؤلفات ينم عن اهتمام الأندلسيين، خاصة المتأخرين بهذا العلم. وفي ظل ضياع عدد كبير من هذه المؤلفات، التي لم يصلنا من بعضها إلا الاسم، كما أن بعضها لا زال مخطوطا ولم أتمكن من الاطلاع، عليه حاولت أن أرصد جهود النقاد الأندلسيين في هذه الفترة في حدود المصادر المتوفرة.

نجد في كتاب الذخيرة لابن بسام عددا هاما من مصطلحات البديع التي كان يشير إليها معتمدا على كتب المشارقة وكتاب (العمدة) لابن رشيق. ومن جملة هده المصطلحات على سبيل المثال لا الحصر التقييم والاستطراد والكناية والمماثلة والالتفات والاعتراض والتتميم والمعاقدة[2].

إلا أن ابن بسام لم يكن مجرد ناقد لهذه المصطلحات، بل إن تعليقاته عليها تدل على وعي عميق بمعاني هذه المصطلحات والقيمة الفنية التي تضفيها على المعنى الشعري والصورة الفنية يقول: «وقول ابن المعلى: « ولرسم يكن ببطرنة ماكان »... يسمي بعض أهل النقد هذا النوع من البديع (الإيماء) وهو عند بعضهم من أقسام الإشارة وهي من غرائب الشعر ومليحه ويدل على بعد المرمى وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز الماهر»[3].

ويؤكد ابن بسام أن هدفه ليس ذكر كل أنواع البديع فيقول :«واستقصاء هذه الألقاب في كل باب مما يضخم حجم الكتاب. وقد تفرق من أنواع البديع في أثناء هذا المجموع ما فيه كفاية ويربي على النهاية»[4].

---

[1]- مقداد رحيم: اتجاهات نقد الشعر في الأندلس في عصر بني الأحمر: دط، المجمع الثقافي: أبو ظبي: 1420 هـ - 2000م: 224.

[2]- ينظر: ابن بسام: الذخيرة، ق1: 1/ 320 - ق1: 2/ 388 - 398.

[3]- المصدر نفسه: ق3: 6/ 642

[4]- المصدر نفسه: ق3: 6/ 644.

إن ابن بسام هنا يوضح أن هدفه لم يكن التأليف في فنون البديع والعمل على جمعها وتعدادها ووضع حدود لها والتفريق بينها، وإنما كان بهدف إلى «الإشادة بالأندلسيين والتنبيه على محاسن أشعارهم ويبدو أن البديع كان يحتل مكانا مهما في تفكيرهم الفني»[1].

ولم يكن ذلك في الحقيقة في تفكير الأندلسيين النقدي فقط، وإنما التفكير النقدي العربي ككل. حيث أصبح لفنون البديع في العصور المتأخرة مكانة مرموقة وطغت على أوجه الدراسة والبحث النقدي والبلاغي.

وتحدث الشريشي عن البديع في باب أسماه (أنواع البلاغة في صناعة الشعر)، فقال: « نرجع إلى ذكر أنواع البلاغة في صناعة الشعر التي سماها المحدثون صنعة البديع والشعراء يتفاضلون في سياقها والاقتدار عليها وهي في أشعار العرب موجودة وفي الشعر المولد أكثر»[2].

وهو هنا يؤكد الفكرة التي أشرنا إليها سابقا وهي طغيان البديع حتى غدا مجالا للمهارة والتفوق يتنافس فيه الشعراء ثم ذكر أنواعا من هذه الفنون منها: التجنيس – الإيماء – التلويح – التعريض – التتميم – التفخيم – المطابقة - التسهيم[3].

وهذه الأنواع والتقسيمات شائعة في كتب البلاغة والنقد في المشرق والأندلس في عصر الشريشي ومع ذلك نعثر له أحيانا على آراء فيها نوع من الخصوصية يقول في التجنيس: «وباب التجنيس فاق الناس فيه حبيب، والناس له تبع كما انفرد بحسن القطع في آخر قصائده فلا يكاد الشاعر الماهر يزيد بيتا في آخر قصائده في الغالب. كما انفرد الحسن بحسن الابتداء فله ابتداءات لا يجارى فيها، كما انفرد ابن المعتز بجودة التشبيه يكاد على

[1]- عمر محمد عبد الواحد: النقد الأدبي في الأندلس (عصر المرابطين): 129.

[2]- الشريشي: شرح مقامات الحريري: 3/ 123.

[3]- المصدر نفسه: 3/ 123.

كثرته في شعره ألا يسقط له تشبيه واحد، كما انفرد المتنبي بلطف التخلص من التغزل إلى المدح»[1].

أثار في هذا النص جملة من معايير التفوق الفني يتفق عليها النقاد في كل العصور وحكم لشعراء بالتمكن منها. فأبو تمام متفوق في التجنيس وأبو نواس في حسن الابتداء وابن المعتز معروف بجودة التشبيهات وانفرد المتنبي بلطف التخلص من الغزل إلى المدح.

وتحدّث أبو البقاء عن أنواع البديع فعدّد منها أربعين نوعا. لكن الملاحظ أنّه لم يضف جديدا، فهذه الأنواع كلها ذكرها النقاد السابقون وتمّ تداولها في كتب النقد والبلاغة. وهو نفسه أكّد ذلك بقوله: «اعلم أنّ أرباب صنعة النظام، ونقّاد الكلام، وضعوا للشعر أسماء وسموا بها بدائعه، ورسموا لمن انتحله روائعه، فجمعوا بذلك فوائده، ونظموا فرائده. وقد أوردت من ذلك أربعين بابا تروق الناظر ويتفوق بها المناظِر».[2]

وقد قام رضوان الداية أثناء تعرضه لكتاب الرندي بتحديد المصادر السابقة التي ذكرت هذه المصطلحات. والملاحظ أنّه عدّ الاستعارة والتشبيه من أقسام البديع، ممّا يدلّ على أنّ مصطلح البديع أصبح شاملا لكل الفنون البلاغية في هذه العصور المتأخرة، وأصبحت دراسة أنواعه وتقسيماته طاغية في الدراسات النقدية والبلاغية.

–العروض:

الموسيقى هي روح الشعر وجوهره، ولم يغب ذلك عن النقاد الأندلسيين في هذه الفترة لذلك أولوا العروض أهمية كبيرة في مؤلفاتهم. فمنهم من خصص للعروض فصولا في ثنايا كتبه كما نجد عند أبي البقاء الرندي في كتابه (الوافي في نظم القوافي) وابن خيرة المواعيني في كتابه (ريحان الألباب وريعان الشباب)، وحازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء). وهناك مؤلفات أخرى خصصها أصحابها كاملة للموضوع كما فعل ابن

---

[1]– المصدر السابق: 3/ 125.

[2] – أبو البقاء الرندي: الوافي: 131/2.

السراج الشنتيري في كتابيه (المعيار في أوزان الأشعار) و(الكافي في نظم القوافي). وهما مطبوعان في كتاب واحد حققهما رضوان الداية.

والحقيقة أن هناك عددا كبيرا من المؤلفات الأندلسية في هذا الموضوع في هذه الفترة، كما يشير إلى ذلك مقداد رحيم في دراسته (اتجاهات نقد الشعر في الأندلسي في عصر بني الأحمر)[1]. من هذه المؤلفات ما وصلنا اسمه فقط، ومنه ما لا زال مخطوطا، مثل كتاب ابن سعيد (الخدود الموردة في محاسن الأشعار المولدة)[2].

تحدث ابن سراج الشنتيري (550هـ) في كتابه (المعيار في أوزان الأشعار)، عن مختلف مصطلحات العروضية وشرحها ورسم الدوائر العروضية وبين البحور المستخرجة منها. أما كتاب (الكافي في نظم القوافي) فقد خصصه للقوافي، يقول في مقدمته: « هذا كتاب أذكر فيه بعون الله تعالى قوافي الشعر وحدودها، ولوازمها وعيوبها، رجاء المنفعة بذلك لمن سأل فيه متحريا في ذلك الإيجاز »[3].

أما حازم القرطاجني فقد كانت آراؤه في الأوزان والقوافي متميزة، دلت على «فكر نقدي مبدع، وقدرة فائقة عن استنباط الأحكام»[4].فقد استطاع أن يهضم ويستفيد من كل الجهود التي سبقته في هذا المجال، وأن يخرج بنظرة جديدة متكاملة ومتميزة.

يرى حازم أن الوزن يقوم على أساس مبدأ التساوي والتناسب في الزمن، وهو هنا يبدو متأثرا بكلام النقاد الذين تأثروا بالفلسفة اليونانية، يقول ابن سينا: «إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها

---

[1]- من هذه المؤلفات التي ذكرها: (المفيد في أوزان الرجز والقصيدة) لأبي الحكم حسن بن عبد الرحمن الأنصاري: (بعد 644هـ)، (منظومة في علم العروض) للفتح بن موسى بن حماد الأموي الجزيري الخضراوي (663هـ)، وكتاب (العروض) لابن مالك الجياني... ينظر مقداد رحيم: اتجاهات نقد الشعر في الأندلس: 160 -161.

[2]- ابن سعيد: اختصار القدح المعلى: 9.

[3]- ابن سراج: المعيار في أوزان الأشعار، والكافي في نظم القوافي: 89.

[4]- مقداد رحيم: اتجاهات نقد الشعر في الأندلس: 168.

مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساويا لعدد زمان الأخرى »[1]. وهذا التناسب والتساوي في الزمن هو الذي تبنى عليه الأوزان الشعرية يقول حازم عن الوزن: «الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره. والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»[2].

وهذا التناسب والانتظام في الوزن هو الذي يولد الإيقاع والموسيقى في الشعر. لأن كل منهما يقوم على المبدأ نفسه، وهو تناسب حركة الأصوات في تعاقبها المنتظم في الزمن[3]. لكن الفلاسفة الذين اعتمد عليهم حازم « لم يقارنوا بين الشعر والموسيقى من هذه الزاوية، لقد ردّوا كلا منهما إلى نبع واحد، هو الانفعال »[4].إلا أن كلا من الفارابي وابن سينا كان يؤكدان على أن دراسة الأوزان الشعرية هي مهمة العروض والموسيقى[5].

استطاع حازم أن يفيد من كل الجهود التي سبقته، ليقدم دراسة متميزة وفريدة للعروض، مكنته من الخروج بآراء جديدة منها:

-«إلحاحه على مصطلحات متميزة خاصة به وبعضها الآخر منقول عن الفلاسفة، مثل مصطلح " الأرجل " الذي يشير إلى المقاطع الصوتية. وقد ورد في كتابات ابن سينا، إلا أنه عند حازم يرد مفصلا. فيحتوي على ثلاثة أنواع من الأسباب (خفيفة وثقيلة ومتوالية)، وثلاثة أنواع من الأوتاد (مجموعة ومفروقة ومتضاعفة)»[6].

---

[1]- ابن سينا: فن الشعر: تحقيق: عبد الرحمن البدوي: دط: دار النهضة العربية: القاهرة: 1953م: 161.

[2]- حازم: المناهج: 263.

[3]- ينظر: شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، دط، دار المعرفة القاهرة : 1968: 52 -53.

[4]- جابر عصفور: مفهوم الشعر: 294.

[5]- ينظر: ابن سينا: فن الشعر: 151. – الفارابي: المجموع: مطبعة الخانجي: القاهرة: 1907: 21.

[6]- ينظر مفهوم الشعر: 297، وينظر: المنهاج: 229 – 243.

- لم يتقبل «فكرة الدائرة على إطلاقها، بل إن حازم يتباعد عن أصول العروض الخليلي، فيؤكد تمايز الدوائر واستقلالها، ويرفض أن يكون التسريع – مثلا – مرتبطة بدائرة المتسرع أو متفرعا عنها»[1].

-قبوله بعض الأوزان المستحدثة مثل وزن (الدبيتي)، يقول عنه « فلا بأس بالعمل به فإنه مستطرف ووضعه متناسب »[2]. في الوقت الذي رفض فيه وزن الخبب ووزن المضارع وهما قديمان[3].

-أعطى مفهوم الزحاف صفة التغيير والتنوع في الإيقاع وكسر رتابة الوزن، واستعار حازم من علم الموسيقى مصطلح (التغيير)[4] كدال على الزحاف والعلة. ويعني هذا المصطلح المصطلح في علم الموسيقى «نقصان الزمان أو زيادته على نحو لا يختلف كثيرا عن المعنى الذي يقصده حازم »[5]. لكنه يشترط أن لا يزيد هذا التغيير عن الحد فيختل الاطراد الوزني للبحر، لذلك يقترح أن يتم تعويض الحذف أو الزيادة في القراءة، فيقول «فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التي بيناها أمكن أن يتوقر على ما بني منه وأن يتلافى لتمكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق به. فيعتدل المقداران بذلك فيكونان متوازيين»[6].

-ألح حازم كثيرا على ربط الأوزان بالأغراض الشعرية والمعاني التي لها ارتباط مباشر بالانفعالات النفسية. حيث يقول: «ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها

[1]- ينظر مفهوم الشعر: 297، وينظر: المنهاج: 229 – 243.
[2]- المنهاج: 243.
[3]- المصدر نفسه: 243.
[4]- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، الطبعة الأولى: منشورات الاختلاف: الجزائر: 2006م: 198.
[5]- جابر عصفور: مفهوم الشعر: 318.
[6]- حازم: المنهاج: 263.

للنفوس . فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد»[1].

وهذا الارتباط بين الأوزان والأغراض الشعرية والمعاني التي لها ارتباط مباشر بالانفعالات النفسية، نابعة من التصور الذي يؤكد العلاقة بين الأوزان والموسيقى [2]. وهذه الفكرة تحدّث عنها الفيلسوف الأندلسي ابن رشد: «ومن التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة ومنها ما يناسب القصيرة وربما كان الوزن مناسبا للمعنى غير مناسب للتخيل وربما كان الأمر بالعكس، وربما كان غير مناسب لكليهما. »[3]، ويؤكد هذا في موضع سابق بقوله: « من تمام الوزن أن يكون مناسبا للغرض، فرب وزن يناسب غرضا لا يناسب غرضا آخر».[4]
آخر».[4]

وهذا دليل على أنهما استقيا أصول الفكرة من الفلسفة اليونانية. لكن هذا لا ينفي معالجة حازم المتميزة للقضية «معتبرا إياها قضية أساسية ضمن قضايا التنظير للمميزات وخصائص وضع الأوزان الشعرية، وزاوية مكملة لقانون شامل يستمد منه الشعر فاعليته الإبداعية، هو قانون التناسب»[5].

-أعار حازم أهمية خاصة للقافية ويبدو أنه كان يدرك أنها تشكل مركز ثقل هام في القصيدة، فهي تلعب «دور الوسيط بين الأبيات الشعرية للقصيدة الواحدة بإحداثها تماثلا موسيقيا يشكل اللحمة الموسيقية التناغمية على المحور العمودي للقصيدة »[6]. والدليل على

---

[1]- المصدر السابق: 266.

[2]- جابر عصفور: مفهوم الشعر: 322.

[3] - ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر : تحقيق: محمد سليم سالم ،دط ، منشورات لجنة التراث الإسلامي ، القاهرة: 1391 -1971 : 129.

[4] - المصدر نفسه: 83.

[5] - بديعة الخرازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس: 265.

[6]- الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، الطبعة الأولى: منشورات الاختلاف: الجزائر: 1428هـ - 2007م: 132.

على هذا الإدراك قوله: «اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر عليها جريانه واطراده، وهي مرافقه . فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته»[1].

ورأى أن حسن القافية وجمالها يقول على أربع جوانب: «فأما ما يجب اعتماده في وضع القوافي وتأصيلها فإن النظر في ذلك من أربع جهات: الجهة الأولى جهة التمكين، والثانية جهة صحة الوضع، والثالثة جهة كونها تامة أو غير تامة، والرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية لكونها مظنة اشتهار الإحسان أو الإساءة »[2]. ثم يفصل في كيفية تحقيق كل جهة من هذه الجهات ويذكر شروط ومقومات ذلك[3].

لم يكن حازم وحده الذي تنبه إلى أهمية القافية ودورها الخطير في القصيدة، فقد أدرك ذلك كل النقاد الأندلسيين في هذه الفترة، سواء الذين سبقوا حازم أو عاصروه، أو جاءوا بعده. إلا أن ضياع معظم الآثار الأندلسية في هذا الموضوع يجعلنا نرى عمل حازم هو الأكمل في الموضوع[4].

ونجد لابن بسام كلام يدل على إدراكه لأهمية القافية في الشعر، وضرورة تمكنها وحسن اختيارها إذا أراد الشاعر أن يضمن لقصيدته التميز والشاعرية، يقول مقارنا بين الشاعرين ابن الفتوح وابن برد: «...وأكثر شعر ابن برد مليح السرد، متمكن القوافي، لا تكاد تجد له قافية تخرج من مركزها، وقوافي ابن الفتوح قلقة موضوعة في غير مكانها، نازلة في غير أوطانها »[5].

---

[1]- حازم: المنهاج: 271.

[2]- المصدر نفسه: 271.

[3]- المصدر نفسه: 271 -272.

[4]- يشير مقداد رحيم في دراسته (اتجاهات نقد الشعر في الأندلس) إلى جملة من المؤلفات الأندلسية الضائعة في موضوع القوافي، منها: كتاب (القوافي) لأبي العباس أحمد بن محمد بن حاج الاشبيلي: 647هـ، وكتاب (المبسوط في القوافي) لابن عصفور الاشبيلي وكتاب (القوافي) لحازم القرطاجني، و (أرجوزة في نكت القوافي) لأبي بكر القضاعي القلوسي. ينظر: مقداد رحيم: اتجاهات نقد الشعر في الأندلس: 174.

[5]- ابن بسام: الذخيرة: ق1: 2/ 586.

-نقد الموشح والزجل:

1- الموشح:

اتفق النقاد والأدباء في المغرب والمشرق على أن الموشح من اختراع الأندلسيين يقول الصفدي: « الموشح فن تفرد به أهل المغرب، وامتازوا به على أهل المشرق، واتسعوا في فنونه، وأكثروا من أنواعه وضروبه »[1]. رغم ظهور بعض الاختلافات والآراء التي حاولت رد الموشح «إلى أصول عربية مشرقية أو إلى تأثيرات أجنبية فرنسية وإسبانية أو إلى تسبيحات يهودية... فالموشح فن تفرد به عرب الأندلس وامتازوا به على عرب الشرق »[2].

وقد كان هذا التفرد والاختراع مصدر فخر للأندلسيين، وحق لهم ذلك، لأن الموشحات حقيقة «ظاهرة أدبية فريدة قل نظيرها في الأدب العربي. وتعود فرادتها إلى أنها جاءت في مبناها ومعانيها كما شاء لها الوشاحون أن تكون تلبية لتطورات العصر الأندلسي، الاجتماعية منها والثقافية والعمرانية، أي أن الموشحات كانت وليدة طبيعية للبيئة الأندلسية، المكانية والزمانية»[3].

وتجلى هذا الفخر في ثنايا العديد من المؤلفات الأندلسية، قال ابن دحية في المطرب عن الموشحات: «زبدة الشعر وخلاصة جوهره وصفوته، وهي من الفنون التي أغرب بها أهل المغرب على أهل المشرق، وظهروا فيها كالشمس الطالعة والضياء المشرق»[4].

لابد من الإشارة إلى أن موضوع البحث لا يتضمن البحث في نشأة الموشحات، وتحديد أجزائها وأقسامها. فهذا الموضوع قد أخذ حقه من الدراسة وإنما غاية هذا البحث استقصاء نظرة النقاد الأندلسيين في هذه الفترة إلى الموشح وجهودهم في التنظير له، وإن

---

[1]-صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي: توشيع التوشيح: تحقيق: ألبير حبيب مطلق: الطبعة الأولى: دار الثقافة: بيروت: 1966م: 20.

[2]- أنطوان محسن القوال: الموشحات الأندلسية، الطبعة الثالثة: دار الكتاب العربي، بيروت: 1424هـ - 2003م، 8.

[3]- المرجع نفسه: 13.

[4]- ابن دحية: المطرب: 204.

كانت مثل هذه الجهود قليلة، فلم يعنت نقاد الأندلس أنفسهم في دراسة هذا الفن الجديد والتنظير له، ويقول إحسان عباس إن الأندلس «لم تستطع أن تضع المقاييس النقدية التي يتطلبها منها كل من الموشح والزجل »[1]. والحقيقة أن المشكلة ليست في عدم الاستطاعة، وإنما في الموقف من هذين الفنين الذي نتج عنه هذا الإهمال، وهو ما سيحاول هذا البحث إثباته.

فالقضية الوحيدة التي أصر عليها النقاد الأندلسيون هي نسبة اختراع الموشح إلى الأندلسيين، يقول ابن بسام: «وكانت صنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريقتها ووضعوا حقيقتها غير مرقومة البرود، ولا منظومة العقود، فأقام عبادة هذا منآدها، وقوم ميلها وسندها ... وهي أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، تشق على سماعها مصونات الجيوب والقلوب »[2]. ويؤكد ابن الخطيب هذا الاختراع بقوله عندما ذكر بعض موشحاته: «...ومن الموشحات التي انفرد باختراعها الأندلسيون... »[3]. إلا أن هذا الإعجاب بفن الموشحات، والإصرار على نسبة اختراعها إلى الأندلسيين، يقابله إهمال من هؤلاء النقاد لهذه الموشحات، سواء من حيث تقييدها وذكرها، أو من حيث التقعيد لها.

فابن بسام رغم أنه يقر بأنها من إبداع الأندلسيين، ويقر بجمالها وعذوبتها بدليل قوله: «تشق على سماعها مصونات الجيوب والقلوب »، رفض ذكرها في كتابه أو محاولة التنظير لها رغم أنه على علم بمصطلحاتها ومراحل نشأتها يقول: « وأول من وضع هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها فيما بلغني محمد بن محمود القبري الضرير، وكان يضعها على أشطار الأشطار، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة، يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المركز، ويضع عليه الموشح دون تضمين فيه ولا أغصان وقيل أن ابن عبد

[1]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 505.

[2]- ابن بسام: الذخيرة: ق1: 1/ 362.

[3]- لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة: 4/ 525.

ربه صاحب كتاب (العقد) أول من سبق إلى هذا النوع من الموشحات عندنا. ثم نشأ يوسف ابن هارون الرمادي فكان أول من أكثر فيها التضمين في المراكز، يضمن كل موقف يقف عليه في المركز خاصة. فاستمر على ذلك شعراء عصرنا كمكرم بن سعيد وابني أبي الحسن، ثم نشأ عبادة هذا فأحدث التضفير، وذلك أنه اعتمد على مواضع الوقف في الأغصان فيضمنها، كما اعتمد الرمادي مواضع الوقف في المركز. وأوزان الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان، إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب»[1].

فهذا النص القيم، الذي أفاد منه كل من تكلم عن الموشحات، يشير إلى مراحل نشأتها وأوائل الذين أنشأوها وطوروها، كما يذكر جملة من مصطلحاتها، ومواطن التغيير والتطوير فيها، فهو نص على جانب كبير من الأهمية في التنظير لفن الموشح، إلا أنه ينهيه مقررا أنه لن يضمن كتابه هذه الموشحات، بسبب أنها خارجة عن أوزان العرب، فأكثرها على الأعاريض المهملة كما أشار سابقا.

إذن فابن بسام يوضح سبب رفضه للموشحات رغم عذوبتها وهو خروجها عن الأوزان الصحيحة للشعر العربي، وهذا يذكرنا بالصراع الذي دار في عصرنا حول القصيدة الحرة أو قصيدة التفعيلة، إذن فالموشحات كانت أول خروج على عمودية القصيدة العربية، وأول محاولة في تجديد مبنى الشعر العربي.

ومثل هذا التجديد لا شك سيقابل في البداية بالرفض خاصة من ناقد محافظ ومعتز بمقومات الأصالة العربية، والتي من أهمها الشعر العربي، والموشحات لم تخرج عن الأوزان العربية فقط بل تضمنت بعض الألفاظ العامية والأعجمية، وهذا لا يمكن أن يقبله ابن بسام، الذي كانت غايته الأساسية من وراء تأليف الذخيرة: «المحافظة على الشخصية الأندلسية وكيانها العربي الإسلامي، مما يحمل على الاحتفال بكل ما تتجلى فيه الأصالة

---

[1]- ابن بسام: الذخيرة: 1/ 362.

العربية، ونبذ كل ما قد يؤدي إلى تضعضع ذلك الكيان، وذوبانه في المحيط الطافي من حوله وأيسر ذلك أن يساهم المؤلف في تشجيع ظاهرة مزج لغة العرب باللغة الأعجمية»[1].

ونجد لابن خلدون في المقدمة نصا لا يقل أهمية عن نص ابن بسام، يتحدث فيه عن سبب نشأة الموشح مؤكدا نسبته إلى أهل الأندلس، ويذكر فيه أقسام الموشحة وبعض أغراضها، يقول: «وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح، وينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة، ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات، ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب، وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد، وتجاوزوا في ذلك الغاية، واستظرفه الناس جملة، الخاصة والكافة، لسهولة تناوله وقرب طريقه»[2].

أشار ابن خلدون في هذا النص إلى قضية نشأة الموشحات فربطها بكثرة التنميق في الشعر، مما دفعهم إلى اختراع هذا النوع الشعري الجديد المبني على التنميق والتفنن في المبنى، ممات يساعد على التنويع في الأوزان. وهو رأي لا يخرج عن الرأي الحديث الذي يرى أن الموشحات نشأة «تلبية لحاجة فنية تتعلق بالموسيقى والغناء وخصوصا الغناء الشعبي، وما يقترب منه، والنظم لهذه الحاجة الفنية لا يقتضي الجزالة في الألفاظ ولا القوة في التراكيب، ولا العمق في المعاني، ولا البعد في الأخيلة...»[3]. وهو ما قصده ابن خلدون بوصفه الموشح بسهولة التناول وقرب الطريق.

---

[1]- علي بن محمد: ابن بسام: كتاب الذخيرة: 332.

[2]- ابن خلدون: المقدمة: اعتنى به : مصطفى شيح مصطفى، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت – لبنان : 1428هـ- 2007م: 663-664.

[3]- رضوان الداية: في الأدب الأندلسي، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق-سوريا : 1421هـ-2000م: 191.

وواصل ابن خلدون كلامه عن الموشح، فذكر أن مخترعه هو «مقدم بن معافى القُبرّيّ، من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني، وأخذ عنه ذلك أبو عمر أحمد بن عبد ربه، صاحب كتاب (العقد) »[1]. وهذه المعلومات سبق إليها ابن بسام، إلا أن ابن خلدون ذكر في الصفحات التالية أشهر الموشحين في العصور التالية ذاكرا مقطوعات من موشحاتهم، لينتقل بعدها للحديث عن فن الزجل.

وهناك نص آخر لابن خيرة المواعيني جاء به في أثناء حديثه عما سماه الأوزان المركبة : «ولعل الملاعب والتوشيح فيما أخالها من هذا المقصد المركب »[2]. وبعد أن يأتي بنموذج على غريب التوشيح متمثلة في موشحة لعبادة بن ماء السماء، يقول: « وهي ستة أبيات، فتأمل أيدك الله إحكام نسجه واتفاق نظمه، أربع تضمينات في كل غصن...وفي الخرجات ستة تضمينات في كل بيت ثمانية عشر بيتا وأكثرها سهل، وليس هذا من قصدنا وإنما ذكرنا منها هذه النكتة لكونها مسندة من تلقاء بعض شيوخنا ولأنها فذة في نظمها، وتنظيمها سهل مكين، فغصونها لا تكاد تشعر بها»[3].

ويعلق إحسان عباس على هذا النص بقوله: «وهذا النص القيم في التعليق على شكل الموشح وعدّه من الوزن المركب، يفيدنا حقائق أخرى في المصطلح، فالمواعيني لا يستعمل كلمة (قفل) وإنما يضع مكانها كلمة (غصن)، ثم يستعمل كلمة (الخرجات) للدلالة على ما يسميه غيره (الأغصان)»[4].

وعدا هذه النصوص القليلة لا نكاد نعثر على ما يشفي الغليل في التنظير لفن الموشح كما سكتت عن ذكرها العديد من المؤلفات وكتب التراجم الأندلسية. فلم يذكرها الفتح بن خاقان في كتابيه (قلائد العقيان) و (مطمح الأنفس)، رغم أنه ترجم فيهما لشخصيات

1- ابن خلدون: المقدمة: 664.

2- ابن خيرة المواعيني: ريحان الألباب وريعان الشباب في مراتب الآداب: تحقيق : مصطفى الحيا، رسالة مرقونة بكلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط-أكدال : 1988-1989: 377/1.

3- المصدر نفسه: 378/1.

4- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 528.

بارزة في فن التوشيح، كعبادة بن ماء السماء وابن اللبانة وابن باجه وغيرهم. والموقف ذاته وقفه الشقندي، مع أنه ألف رسالته للدفاع عن الأندلسيين والمفاخرة بأشعارهم واختراعاتهم، لكن يبدو أنه كان مثل ابن بسام لا يرى في الموشحات ما يفتخر به، أو أنها مما يعلي من شأن الأندلسيين.

ولم يزد ابن دحية في المطرب وابن سعيد في المغرب و (المقتطف من أزاهير الطرف) على ذكر بعض أصحاب الموشحات وإيراد مقطوعات منها. بينما اهتم المشارقة بالموشح وانبروا للتأليف فيه وتحديد أقسامه، ومتطلبات كل قسم[1].

2- الزجل:

لم يكن موقف نقاد الأندلس في هذه الفترة من الزجل بأحسن من موقفهم من الموشح، بل ربما كان أسوأ. فقد رأى ابن خيرة المواعيني، أنه من الشعر الغث: «وحدّ الشعر السهل ما أنشدناه أولا، فإذا أفرط خرج عن حدّ الشعر السهل الرطب إلى حدّ النازل الغثّ مثل أشعار كثرت في زماننا هذا من أقوال البطالين والأميين على طريقة النوع الذي يسمى الأزجال، وهي معان شعرية بألفاظ عامية لإفهام الجهال ...»[2].

فالزجل فن ظهر في الأندلس مثله مثل الموشح وظهر في نهاية القرن الخامس، « في الوقت الذي أخذ فيه التوشيح يتجه إلى التعقيد والتكلف ويبتعد عن البساطة الأولى »[3].

وأصر النقاد على نسبته للأندلس والمغرب، كما فعلوا مع الموشح، قال ابن سعيد عن الموشحات والأزجال: «طرازان كان الابتداء بعملهما من المغرب ثم ولع بهما أهل المشرق »[4]. فالزجل فن قريب من الموشح في بنيانه إلا أنه تطغى على لغته العامية، ومع ذلك فالأزجال متأثرة بالقصيدة العربية، «ظهر ذلك في شكلها الخارجي، كما ظهر في أسلوبها

---

[1]- ينظر: دار الطراز: ابن سناء الملك وتوشيع التوشيح: الصفدي.

[2]- ابن خيرة المواعيني: الريحان والرعيان : 331/1.

[3]- عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، دط: معهد الدراسات العربية العالمية: القاهرة: 1957: 52.

[4]- ابن سعيد: المقتطف من أزاهر الطرف، تحقيق: سيد حنفي حسنين، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1984: 255.

وأصول الصنعة فيه، وظهر في معانيها وأخيلتها »[1]. وهو ما أعطى للزجل مكانة لا يستهان بها في التاريخ الأدبي الأندلسي، «ثم انتشر الزجل في المغرب والمشرق، وأعجب به الناس، وشارك فيه الشعراء. وزيادة على هذا كله انطوت الأزجال – وخاصة أزجال ابن قزمان – على كثير جدا من صور وتشبيهات وأمثلة ونظرات في الحياة. ومعان وأخيلة لم تحوها الكتب ولم تفرضها القصائد، وإنما أوحتها اللغة العامية والحياة العامة»[2].

ومع هذا لم يهتم نقاد هذه الفترة بمحاولة تنظيم للأزجال أو دراستها. والمحاولة الوحيدة في ذلك هي لابن قزمان (555هـ)، وهو أكبر الزجالين في الأندلس، وذلك في مقدمة ديوانه.فأول خاصية للزجل في رأيه هي تعريته من الإعراب حيث يقول: « وعدّيته من الإعراب، وعريته من التحالي والاصطلاحات تجريد السيف عن القراب »[3]. ويؤكد هذا بقوله مرة أخرى: «والإعراب هو أقبح ما يكون في الزجل وأثقل من إقبال الأجل»[4].

ويعلق على زجل الأخطل بن نمارة بقوله: «فإنه نهج الطريق، وطرق فأحسن التطريق، وجاء بالمعنى المضي والغرض الشريف، طبع سيال، ومعاني لا يصحبه به جهل الجهال، يتصرف بأقسامه وقوافيه تصرف البازي بخوافيه، ويتخلص من التغزل إلى المديح، بغرض سهل، وكلام مليح ...»[5].

ما يمكن أن نستنتجه من هذا الكلام أن الزجل عند هذا الشاعر كان يسلك سبيل الموشحة وسبيل القصيدة العربية فيبدأ بالمقدمة الغزلية ويتخلص منها إلى المديح، وهي ظاهرة ظلت موجودة عند ابن قزمان وغيره من الزجالين[6].

[1] – عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس: 159.

[2] –المرجع نفسه: 171.

[3] – ابن قزمان: الديوان، تقديم: ف. كورينطي، دط: المعهد الإسباني للثقافة، مدريد: 1980م: 1.

[4] – المصدر نفسه: 2.

[5] – المصدر السابق: 2.

[6] –ينظر: عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس: 160.

وابن قزمان كان يهدف إلى تبسيط الزجل، بدليل قوله: «...عندما أثبت أصوله، وتبينت من فصوله، وصعبت على الأغلف الطبع وصوله، وصفيته عن العقد التي تثنيه وسهلته حتى لان ملمسه ورق خشينه ... »[1]. ويبدو أن هذا قد تحقق له، «فإذا اعتبرنا أن ابن قزمان أصبح إمام الزجالين في المشرق والمغرب من بعد، عرفنا أن أحكامه هذه أصبحت قاعدة عامة »[2]. وهو بذلك حقق للزجل أن يكون: « قريبا بعيدا، وباديا غريبا، وصعبا هينا، وغامضا بينا، إذا سمع السامع بساطة أقسامه ومصارعه، همت فترة أن تكون بمشارعه، فإن حذي حذوي وعارض طبعي الذي ينبع وما يذوي، يرى شيئا لا يدرك ولا يلحق »[3]. وهذا تعبير عما سماه النقاد في الشعر (السهل الممتنع)[4].

أما ابن خلدون فقد تعرض للحديث عن نشأة الأزجال محاولا تحديد عوامل ظهور هذا الفن، يقول: «ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور، لسلاسته ولتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه إعرابا، واستحدثوا فنا سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة.

وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان وإن كانت قيلت قبله بالأندلس، لكن لم يظهر حلاها، ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه. وكان لعهد الملثمين، وهو إمام الزجالين على الإطلاق»[5].

يشير ابن خلدون في هذا النص إلى أن صناعة الزجل اكتملت على يد ابن قزمان، مع أنه ليس واضعها. وأراد أن يبين أن الزجل جاء محاكاة للموشح وانحدارا به إلى لغة العامة[1].

---

[1]- ابن قزمان: الديوان: 1.

[2]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 517.

[3]- المصدر السابق: 1.

[4]- المرجع السابق: 517.

[5]-ابن خلدون: المقدمة: 672.

ويبدو أن إعراض «النقاد ومؤرخي الأدب... عن تدوين الأزجال ودراستها إنما هي الأسباب ذاتها التي جعلتهم يعرضون عن تدوين الموشحات. وبخاصة أن الزجل ارتبط منذ نشأته بالغناء والإنشاد »[2]. وهذا ما أكده ابن سعيد، وهو يتحدث عن أحد الزجالين: «كان في المائة السابعة يشتغل بأعمال السلطان، وله أزجال على طريقة البداة، التي يغنون بها على البوق»[3].

وأكيد أن هذا لن يروق للنقاد المحافظين، الساعين لإثبات مقومات الشخصية الأندلسية، ومن أهمها الاقتدار على قرض الشعر الفصيح ببراعة لا تقل عن براعة المشارقة.

[1]- ينظر: حول الأدب الأندلسي: قيصر مصطفى، دط: مؤسسة الأشرف: بيروت: د ت: 103.

[2]- شريف راغب علاونة: النقد الأدبي في الأندلس: 121.

[3]- ابن سعيد: المغرب: 1/ 177.

الباب الثاني : قضايا النقد الأدبي في الأندلس

الفصل الأول : مفهوم الشعر .

الفصل الثاني : الأخذ الأدبي .

الفصل الثالث : الطبع والصنعة.

الفصل الرابع : نقد النثر .

الفصل الأول : مفهوم الشعر

ظل وضع تعريف شامل للشعر أمراً مستعصياً على الأدباء والنقاد في كلّ الآداب وفي كلّ العصور، باعتبار: «أنّ تحديد الشعر تحديدا وافيا أمر في غاية الصعوبة، إن لم يكن من الأمور المستحيلة، لذلك اختلفت المذاهب الأدبية في موقفها من تحديده»[1].

ومع هذا تكررت المحاولات في هذه القضية. لأنّ تعريف الشيء هو الخطوة المنطقية الأولى لتحديد ماهيته.[2] وإذا كان المفهوم هو: «كل ما يمر في خاطرنا عند ذكر لفظة من الألفاظ، ويكون مرتبطا بها ومعرفا بماهيتها حسب اعتقادنا وموقفنا منها. »[3]، يصبح تحديد مفهوم الشعر عند نقادنا القدماء يعني: «استخلاص جملة القوانين والمصطلحات التي ترصد العلاقات الجوهرية للخطاب الشعري من حيث نوعه، وماهيته، وطبيعته، ووظيفته. حيث تكون المعاني التي يشملها مصطلح المفهوم متحققة في مواقفهم النقدية وتصوراتهم الخاصة المتعلقة بالشعر»[4].

لم يلتفت نقادنا العرب مبكراً إلى الموضوع، ولا نكاد نعثر على محاولات دقيقة من هذا النوع إلا بعد عصر الجاحظ، حيث أصبح بالإمكان أن نعثر على بعض الآراء في القضية وجهود لتحديد ماهية القول الشعري، وتحديد خصائصه النوعية متناثرة في ثنايا المؤلفات النقدية والأدبية. وإن كنا لانعدم بعض الإشارات العابرة، كحديث ابن سلام

[1] –جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دط ، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان: دت: 148.
[2] – ينظر جابر عصفور: مفهوم الشعر: 30.
[3] – المصدر السابق: 259.
[4] – بديعة الخرازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس: 22.

الجمحي(231هـ) عن صناعة الشعر في قوله: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»[1].

ومع حلول القرن الرابع الهجري، كان النقد العربي قد دخل مرحلة النضج المعرفي، بفضل الانفتاح على المعارف الجديدة، خاصة الفلسفة، واستيعاب آراء متقدمي الرواة واللغويين السابقين. وحدث نتيجة لذلك: «تزاوج المعارف التقليدية المتصلة بعلوم العرب اللغوية والمعارف غير التقليدية المتصلة بالفلسفة، ومن التزاوج بين هذين اللونين من المعارف تأسّس النقد النظري في تراثنا النقدي ».[2] وكان من أهم القضايا التي طرقها النقد النظري، وضع مفهوم للشعر، ومحاولة ضبط خصائصه النوعية.

عرّف ابن طباطبا الشعر بقوله: «الشعر أعزّك الله كلام منظوم بائن عن المنثور، الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم، الذي إن عدل من جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق. ونظمه معلوم، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه»[3].

فابن طباطبا يركّز في تعريفه على الجوانب الشكلية التي يتميّز بها الشعر، والمتمثّلة في الانتظام الخارجي للكلمات.

[1] – محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء: مع دراسة للكتاب للأستاذ: طه أحمد إبراهيم ،دط، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان : 1422هـ- 2001: 26

[2] – جابر عصفور: مفهوم الشعر: 23.

[3] – ابن طباطبا: عيار الشعر: 9.

وما إن جاء قدامة بن جعفر بتعريفه المشهور للشعر بأنّه : «قول موزون مقفّى، يدلّ على معنى.»[1] حتى «غلب على البيئات الأدبية والنقدية، واحتل منزلته في أذهان الكثيرين من الأدباء، ودار في فلكه الكثيرون من النقاد»[2].

ولا نكاد نجد بعده تعريفاً يلغيه أو يناقضه، وإن جاءت بعده تعريفات أخرى تضيف إليه قضايا جوهرية في الشعر أهملها قدامة. كما كان للفلاسفة المسلمين دور هام في هذه القضية، نشأ من اهتمامهم بترجمة وتلخيص كتاب أرسطو في الشعر والخطابة، وغيرها من المؤلفات المنطقية والفلسفية لأرسطو وغيره من الفلاسفة اليونانيين. ويأتي في مقدمة هؤلاء الفارابي وابن سينا وابن رشد في الأندلس.

هذا التراث الهائل في قضية مفهوم الشعر، وصل إلى النقاد الأندلسيين في فترة القرن السادس والسابع والثامن للهجرة. ولا شك أنّهم استفادوا منه، لكن طرق الاستفادة اختلفت من ناقد إلى آخر. وعلى العموم فإنّ: «استقراء مباحثهم يبين أنّ السمة التي ميزت طريقة تناولهم لقضية الشعر هي عدم التقيد بضوابط التعريف وانحصار مفهومه عندهم في استعراض خصائص الشعر العامة، فلا نجد محاولات تروم الوقوف على الحدّ الجامع، إذا استثنينا محاولات قليلة نتمثلها عند ابن رشيق وابن رشد»[3].

---

[1] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر: 15.

[2] –شريف علاونة: النقد الأدبي في الأندلس: 29.

[3] – بديعة الخرازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس: 28.

يضاف إلى هذا الاستثناء عمل حازم القرطاجني الذي تمكّن من صياغة أنضج مفهوم للشعر في تراثنا النقدي.[1]

كما يمكن أن نورد في هذا الإطار التعريف الذي وضعه أبو البقاء الرندي، وإن كان في عمومه لا يبتعد عن تعريف قدامة، يقول أبو البقاء: «الشعر ينقسم إلى طرفين ووسط. ويقوم بعد القصد من أربعة: لفظ، ومعنى، ووزن، وقافية»[2].

إنّ تكوين صورة متكاملة عن مفهوم الشعر عند النقاد الأندلسيين في هذه الفترة، يتطلب الإلمام بالمصطلحات والقضايا الجوهرية التي ترتبط ارتباطا مباشرا بهذا المفهوم وتدخل في تكوين العملية الإبداعية. وهي تشمل العناصر الأساسية لهذه العملية، والمتمثلة في الشعر والمبدع والمتلقي.

علاقة مفهوم الشعر بالمحاكاة والتخييل:

إن تتبع قضية مفهوم الشعر عند النقاد الأندلسيين في هذه الفترة يوضح أن الانفتاح على مصطلحات الفلسفة قد بلغ مرحلة أصبح فيها مؤثراً في تشكيل مفهوم الشعر عند كل النقاد الأندلسيين، حتى أقلهم ثقافة فلسفية كالشاعر ابن خفاجة(533هـ) الذي كانت له لمحات نقدية في مقدمة ديوانه، وتحدث في المقدمة أيضاً عن قصته مع الشعر، ووقف فيها عند مفهوم الشعر، حيث قال: «والشعر يأتلف من معنى ولفظ وعروض وحرف روي،

[1] – ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر: 14.

[2] – أبو البقاء الرندي: الوافي: 30/1.

فقد يتعاطى في بعض الأمكنة جزء من هذه الأجزاء أو أكثر، فطوراً ينظم البيت وآونة ينثر حتى ينتظم بحسب المأمول، أو ينشأ ناقص ماء الحسن والقبول »[1].

فهو هنا يشير إلى نثرية الصياغة التي يتعرض لها الشعر عندما يكل ذهن مبدعه [2]. فيصوغ المعنى نثرا، ثم يلبسه الوزن والقافية.

إلى هنا فإن مفهومه للشعر لا يخرج من المفهوم التقليدي الذي توارثه النقاد عن قدامة بن جعفر إلا أنه سرعان ما يضيف إلى هذا المفهوم مصطلح التخييل فبعد أن يعلن ضيقه بالنقاد الذين يحاسبون الشاعر على أقواله ويعتبرونها مرآة لأفعاله، يشير إلى أن هؤلاء النقاد قد غفلوا عن طبيعة الشعر الذي يقوم على التخييل يقول: «ولا يعلمون مع ذلك إنه يستجاز في صناعة الشعر، لا في صياغة النثر أن يقول القائل فيه " إني فعلت "و" وإني صنعت " من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة فإن الشعر مأخذ وطريقة وإذا كان القصد فيه التخييل، فليس القصد فيه الصدق، ولا يعاب فيه الكذب»[3].

واستعمله أيضا ناقد بعيد عن الثقافة الفلسفية، وهو ابن دحية –الذي كانت تغلب عليه الثقافة الدينية– حيث قال في تقديم الشاعر المغربي أبو عبد الله بن حبّوس «... شاعر المغرب الأقصى ومفخره في صناعة المحاكاة والتخييل»[4].

---

[1] – ابن خفاجة: الديوان (المقدمة): تحقيق السيد مصطفى، دط ، منشأة المعارف، الإسكندرية: 1960: 09

[2] – ينظر: عمر محمد عبد الواحد: النقد الأدبي في الأندلس: 140.

[3] – المصدر السابق: 10-11.

[4] – ابن دحية: المغرب :199.

ويعد الفيلسوف ابن رشد من الذين نقلوا ورسّخوا مصطلحات الفلسفة اليونانية في النقد الأندلسي بترجمته لكتاب (الشعر) لأرسطو. وكان كتاب أرسطو قد نقل إلى العربية لما ازدهرت حركة الترجمة، وقد تعدد الذين ترجموه أو حاولوا تلخيصه مدركين أهمية الكتاب، ليجدد الفيلسوف الأندلسي ابن رشد في القرن السادس تلخيص الكتاب، محاولا تطبيق قواعد أرسطو في الشعر على الشعر العربي.

وتعرض في تلخيصه لمفهوم الشعر، فذهب إلى أن طبع الناس يحوي علتين يتولد عنهما الشعر: «أما العلة الأولى: فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ ... وإما العلة الثانية: فالتذاذ الإنسان أيضا بالطبع، بالوزن والألحان، فإن الألحان يظهر من أمرها أنها مناسبة للوزن عند الذين في طباعهم أن يدركوا الأوزان والألحان، فالتذاذ النفس، بالطبع، بالمحاكاة والألحان والأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية، وبخاصة عند الفطر الفائقة في ذلك»[1].

إن المحاكاة والوزن هما العنصران الأساسيان في تحديد ماهية الشعر عند ابن رشد، إلا أنه لا يكتفي بهذا النظرة العمومية بل «يتوقف وقفة متأنية مع تلك الأدوات الفنية التي تعد سبيل المحاكاة الجيدة والتي لا يمكن أن تنحصر في التشبيه فحسب، فيرى أن جماعها اختلاف القول أو تغيره- أو إذا شئنا استخدام المصطلح الحديث قلنا " العدول " عن مألوف القول وعرفي التعبير »[2]، فالقول الشعري عنده «إنما يكون مختلفاً أي مغيراً عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة

[1]- ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو ليس في الشعر : 69-71.

[2]- صلاح رزق: أدبية النص(محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي)، دط، دار غريب، الفجالة-القاهرة : 2002: 75.

وبغير ذلك من أنواع التغيير، وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعراً، أو قولاً شعرياً ووجد له فعل الشعر»[1].

ولا يترك الأمر مبهماً بل يوضح وسائل هذا التغيير في الشعر العربي، فيقول: «والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب، ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً »[2]. ويضرب أمثلة عن ذلك من القرآن الكريم والشعر[3].

فمفهوم المجاز والعدول عن مألوف القول هما أساس مفهوم الشعر عنده. لذلك أخرج من دائرة الشعر ما رآه يعتمد لغة الإقناع بدل التصوير والإيحاء، يقول: «وهاهنا نوع آخر من الشعر، وهي الأشعار التي في باب التصديق والإقناع أدخل منها في باب التخييل، وهي أقرب إلى المثالات الخطبية منها إلى المحاكاة الشعرية...وكثير في شعر أبي الطيب، مثل قوله:

ليس التَّكَحُّلُ في العَينينِ كالكَحَلِ[4]

وقوله :

---

[1] ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر: 149.

[2] المصدر نفسه: 151.

[3] المصدر نفسه: 151- 152.

[4] – المتنبي: الديوان: 87/3.

فِي طَلَعَةِ الشَّمْسِ مَا يُغنيكَ عَنْ زُحَلِ[1] »[2].

ويقرن مصطلح التخييل الذي هو ركيزة العملية الشعرية بمصطلح التشبيه، معتبراً إياه مرادفاً له، ويقرنه أيضاً بمصطلح المحاكاة. وهذه المصطلحات الثلاث عنده تدور في فلك الصور البلاغية .

ورأى بعض المحدثين، أن ابن رشد قد أخطأ في فهم المحاكاة فظن المحاكاة هي وجهي التشبيه في الصورة . [3] والواقع أن ابن رشد لم يكن وحده من استعمل مصطلح المحاكاة مرادفا للتشبيه « فإننا نجد الفارابي يستخدم المحاكاة بمعنى التشبيه عندما يرى أن التشبيه هو فعل كل من الرسم والشعر،كما يستخدم ابن سينا مصطلح المحاكاة بمعنى التشبيه أيضا، فعندما يأتي بأمثلة للمحاكيات لا يأتي إلا بتشبيهات (كتشبيه العسل بالمرة، والتهور بالشجاعة...والشجاع بالأسد والجميل بالقمر والجواد بالبحر).كما تأتي المحاكاة –عنده – بمعنى التشبيه –أيضا– عندما يشير إلى أن القسم الثالث من المحاكاة "تشبيه صرف"، كما أنه يقرن المحاكاة بالتشبيه في حديثه عن أغراض المحاكاة »[4] .

إنّ أبرز ما في كلام ابن رشد هو أن تصوره لجوهر العملية الشعرية يرتكز على الجانب التصويري. والتصوير في الأدب العربي قائم على الصور البيانية، خاصة التشبيه والاستعارة،

[1] – المتنبي: الديوان: 81/3.

[2] –المصدر السابق: 116.

[3] إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 530.

[4] –ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ترجمة: رمسيس يونان، دط، دار التنوير، بيروت: 2007 : 77.

وحصر مفهوم الشعر في الصورة توجه عام طبع أذواق النقاد والمهتمين بالنقد في هذه الفترة من تاريخ النقد الأندلسي.

نجد في طليعة النقاد الأندلسيين الذين ركزوا على مصطلحي المحاكاة والتخييل في مفهوم الشعر، حازم القرطاجني، يقول في تعريف الشعر: « الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها»[1].

وإذا كان في تعريفه لا يذهب بعيدا عمّا جاء به سابقوه من الفلاسفة الذين اشتغلوا بالنقد،كالفارابي وابن سينا في تركيزهم على التخييل والمحاكاة، ولا غرابة، فحازم متأثر بالفلسفة اليونانية وبأرسطو، وهو من جملة النقاد الذين حاولوا تأصيل علم للشعر العربي يجمع بين الأصول العربية والفلسفة اليونانية. لذلك نجده ذكر بإجلال قدامة بن جعفر الذي سبقه في هذا المجال.

ومع هذا فحازم كان أكثر اقتدارا من سابقيه في معالجة قضية الشعر انطلاقا من المنطق والفلسفة اليونانية، وآراء أرسطو في الشعر. فقد كان يدرك عن وعي عميق خصوصية

[1]- حازم: المنهاج: 71.

الشعر وطبيعة العملية الشعرية التي ترتبط أشد الارتباط بالقوى النفسية المسؤولة عن إبداع الشعر، وخصوصية الشعر العربي تحديدا.

وينطلق من هذا الوعي في معالجة العملية الشعرية ووضع أصول علم الشعر انطلاقا من هذه الخصوصية التي تميزه عن غيره من الفنون، فيقول: «الواجب أن يقتصر على ما هي خاصة به ألا يخلط فن بفن بل يستعمل في كل صناعة ما يخصها ويليق بها ولا يشاب بها ما ليس منها »[1]، ويقول أيضا: «من يريد أن يستنبط قوانين هذه الصناعة (الشعر) من صناعة أخرى لعله لا يحسنها بله هذه ، وذلك غير ممكن فإنما يستنبط الشيء من معدنه ويطلب في مظنته»[2].

وقد وقف عند هذه القضية جابر عصفور في كتابه (مفهوم الشعر)، وتوصل إلى أن «المهم في كلام حازم هو إلحاحه على ضرورة الحكم على الشعر من خلال الخبرة به، وتهوين شأن الأصول المنطقية بالقياس إلى الأصول الفنية الخاصة بصناعة الشعر ذاتها وبالتالي تقدير إمكان الصحة تقديرا يرتبط بقدرة الناقد على الكشف عن الأعراض اللاحقة للشعر من جهة تحسين المسموع والمفهوم، وبذلك لا يصبح المنطقي (صاحب صناعة المنطق) هو الفيصل في الحكم في تقديم الصحة في الشعر، بل يرتد الأمر إلى النقاد الذين لا معرج لأرباب البصائر في إدراك حقائق الشعر إلا على ما أصلوه »[3].

[1]- المصدر السابق: 192.

[2] المصدر نفسه: 103.

[3] جابر عصفور: مفهوم الشعر: 179.

ومن هذا المنطلق نجد تعريف حازم للشعر يحيط بالعناصر الأساسية التي تتكون منها العملية الشعرية، ويحدد جوانبها الفنية، فيشير إلى الجانب الشكلي المتمثل في الوزن والقافية، والجانب الإبداعي الذي يتجلى في الإغراب، وجانب التأثير في المتلقي.[1]

وقد ركز على المحاكاة والتخييل تركيزا كبيرا، حيث يقول: «المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة ».[2] ونفهم من هذا الكلام أنه يعتبرهما عنصرين جوهريين في الشعر لا يقوم إلا بهما. فكيف ينظر إلى كل منهما؟ وكيف يتمثل وظيفتهما في تحديد ماهية الشعر ومهمته؟

1 -التخييل :

أ **على مستوى المتلقي:** التخييل عند حازم هو العملية التي يُحدِث بها الشعر أثره في المتلقي، «حيث تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض »[3].

نفهم من هذا الكلام أن التخييل الشعري عنده عملية إيهام موجهة، «وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة

[1] ينظر: المرجع السابق: 193.
[2] حازم: المنهاج: 21 .
[3] المصدر نفسه: 89 .

سلفا. وذلك أمر طبيعي ما دام التخييل ينتج انفعالات تفضي إلى إذعان النفس، فتنبسط النفس عن أمر من الأمور أو تنقبض عنه، من غير روية وفكر واختبار، أي على مستوى اللاوعي»[1].

ب - **على مستوى المبدع**: التخييل هو العملية الأساسية في إنتاج الشعر وبناءه، ويقسم التخييل على مستوى المبدع أو الشاعر إلى قسمين: تخاييل كلية وتخاييل ثانوية :

-**تخاييل كلية**: وفي هذه المرحلة يعمل الشاعر على «تخيل المقول فيه بالقول، وتخيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه. فالتخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها »[2]؛ أي أنه يقوم برسم صورة كلية وهيكل شامل لعمله والأمور الأساسية فيه: الألفاظ والمعاني والنظم والأسلوب .

- **تخاييل ثواني** : «التخييلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب التفصيل في فرائد العقود وأحجارها. »[3]، ف « بعد تصور كليات القصيدة تأتي مرحلة جزئياتها حيث يدخل المرسل إلى في أعماق عالم النظم الجزئي الذي يشكل بمجموعه المظهر الكلي للخطاب. »[4]، حيث ينصب عمل الشاعر في هذه المرحلة على «الهيئات النظمية وضم بعض الأبيات والفصول إلى بعض وفي نسق أجزاء الهيئات في أسلاك

---

[1]- جابر عصفور: مفهوم الشعر: 197 .

[2]- حازم: المنهاج: 93 .

[3] - المصدر نفسه: 93.

[4]- الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية: 61 .

الأساليب مما يستحسن من ضروب الصيغ والهيئات المستحسنة في جميع ذلك... »[1].

ففي هذه المرحلة يركز الشاعر على الجوانب التكميلية التي تدور إطار التنميق والتزيين، وهي في رأيه لا تقل أهمية عن التخاييل الكلية، لأنها هي التي تصنع جمالية العمل الشعري، فيقول: «وللنفس بما وقع به من ذلك تشاكل في الكلام ابتهاج لأنّ تلك الصيغ تنميقات الكلام وتزيينات له. فهي تجري من الأسماع مجرى الوشي في البرود والتفصيل في العقود من الأبصار »[2].

2- المحاكاة: يتداخل مفهوم المحاكاة عند حازم مع مفهوم التخييل تداخلا كبيرا، حتى يبدوان وكأنهما شيئا واحدا عنده. وهذا التداخل مبعثه شدة الترابط وقوة العلاقة بين هذين المفهومين. وهذا الأمر لا نجده عنده فقط، فكثيرا ماتحدث ابن سينا عن المحاكاة والتخييل وكأنهما مترادفان، يقول عن الشعر: «والشعر من جملة ما يخيل ويحاكى »[3]. ومن خلال أقواله تبدو المحاكاة: «وسيلة من وسائل التخييل، أو وسيلة من الوسائل التي تجعل القول مخيلا، فيصبح مصطلح (تخييل) أعم من (المحاكاة) ذلك لأنه لا يشترط —عند ابن سينا– أن تكون الأقاويل الشعرية أو الأقاويل المخيلة كلها من المحاكيات، فعلى الرغم من أن أكثرها من المحاكيات، فإن منها ما لا يعتمد على المحاكاة»[4].

---

[1] حازم: المنهاج: 93 .

[2] -المصدر السابق: 93 .

[3] -ابن سينا: فن الشعر: فن الشعر من كتاب الشفا، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطو طاليس: فن الشعر، دط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة: دت: 168.

[4] - ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 79.

والشيء ذاته نجده عند حازم، فلو حاولنا «أن نتبين عمق المدى أو كثافة الحضور للمحاكاة أو التخييل في الكتاب لألفينا أن التخييل يكاد يطغى على المحاكاة ويعفي عليها مما يشي بانتصاره له واحتفائه به رغبة منه في الاستقلال عن الفكر اليوناني وسلطته أولا وبناء على تأثره بوطنه الأندلس وما أودعته فيه طبيعتها من جمال وأسرار ثانيا فضلا عن استجابته لرغبة الإنسان في التحرر بتحرير ملكاته الفكرية وتشغيل طاقاته الإبداعية ثالثا»[1].

تقوم المحاكاة عند حازم على أربعة أشياء: العالم أو الواقع، الشاعر أو المبدع، العمل الإبداعي، المتلقي.[2] فالواقع هو الوجود أو هو العالم الخارجي الذي يستمد منه الشاعر صوره. والعمل الأدبي هو نتاج هذه المحاكاة للموجودات. و «لا يخلو المحاكي من أن يحاكي موجودا بموجود أو بمفروض الوجود مقدّره. ومحاكاة الموجود بالموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة شيء بما هو من جنسه أو محاكاة شيء بما ليس من جنسه. ومحاكاة غير الجنس لا تخلو من أن تكون محاكاة محسوس بمحسوس أو محاكاة محسوس بغير محسوس، أو غير محسوس بمحسوس، أو مدرك بغير الحسّ بمثله في الإدراك. وكل ذلك لا يخلو من أن يكون محاكاة معتاد بمعتاد، أو مستغرب بمستغرب، أو معتاد بمستغرب، أو مستغرب بمعتاد. وكلما قرب الشيء مما يحاكى به كان أوضح شبها. وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع.»[3]

---

[1] – محمود المصفار: الشعرية العربية وحركية التراث النقدي(مقاربة مقارنة بين قدامة وحازم) ،دط ، مطبعة سوجيك، تونس :1999: 148.

[2] – ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر: 241.

[3] –حازم: المنهاج: 91.

أي كلما زادت درجة الغرابة والغموض في العمل الأدبي، وابتعد عن التقريرية والنقل المباشر للواقع، برزت أدبيته وجماله وتفرده.

ويتجلى ذلك في انعكاسه على نفس المتلقي ودرجة تقبله له، «فالنفوس تتخيل بما يخيل لها الشاعر من ذلك محاسن ضروب الزينة فتبتهج لذلك »[1]. و«للنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة؛ لأن النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل»[2].

إلا أنه للغرابة والغموض حدود عند حازم، فإن كان يفهم المحاكاة على أنها ليست النقل الحرفي للواقع، وإنما إعادة تشكيله وفق رؤية الشاعر، فإن هذا التشكيل يجب أن لا يخرج على الأصول العامة للعقل والمنطق، وأصول الصنعة الشعرية الثابتة. وبناءا على هذا المنطلق رفض الكذب في الشعر في أكثر من موضع في كتابه، يقول: «والكذب الإفراطي معيب في صنعة الشعر إذا خرج من حدّ الإمكان إلى حدّ الامتناع أو الاستحالة »[3] ويقول: «والوصف المستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالط في هذه الصناعة. »[4] فهو إذن يرفض مبدأ "أعذب الشعر أكذبه" ويذهب إلى أنّ: « أردأ الشعر ما كان قبيح

---

[1] – المصدر السابق: 94.

[2] – المصدر نفسه: 96.

[3] – المصدر نفسه: 79.

[4] – المصدر نفسه: 133.

المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه»[1].

إنه فهم عميق لماهية الشعر، يوافق التصورات المعاصرة التي تفرق بين النظم والشعر، ولا تعتد بالوزن وحده في تحديد ماهية الشعر التي ترتكز على الإيحاء والتأثير الوجداني وصدق التجربة الشعرية وارتفاع وتيرة العدول. لكنه أيضا يبدو في هذا القول متأثرا بقول أرسطو في كتاب الشعر: «وكثيرا ما يوجد من الأقاويل التي تسمى"أشعارا" ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط»[2].

و انطلاقا من رفضه للكذب في الشعر، يرى أن الشاعر لا ينبغي أن لا يلجأ إلى الكذب إلا عند الاضطرار، «وإنما يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حيث يعوزه الصادق والمشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر، فقد يريد تقبيح حسن وتحسين قبيح، فلا يجد القول في الصادق هذا ولا المشتهر فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة»[3].

وبناءا عليه فإن حازم لا يطابق بين التخييل والكذب، ولا يعتبر التخييل مناقضا للحقيقة. واعتبر الصدق ألصق بالشعر وأنسب له من الخطابة، «لأن ما تقوم به صنعة الخطابة، وهو الإقناع مناقض للأقاويل الصادقة إذا وقع بعيدا من التصديق في الرتبة. والشعر لا يناقض اليقين ما يتقوم به وهو التخييل، فقد يخيل الشيء ويمثّل على حقيقته.

[1] – المصدر السابق:72.

[2]– ابن رشد تلخيص كتاب الشعر: 62.

[3] – حازم: المنهاج: 72.

فلذلك وجب أن يكون في الكلام المخيل صدق وغير صدق. ولا يكون في الكلام المقنع ما لم يعدل به إلى التصديق إلا الظن الغالب خاصة، والظن مناف لليقين»[1].

وهكذا فقد ميّز بين التخييل والكذب وبين التخييل والصدق، وميز أيضا بين المحاكاة والكذب والمحاكاة والصدق.يقول في هذا الإطار: «وكثير من الناس يغلط فيظن أن التشبيه والمحاكاة من جملة كذب الشعر، وليس كذلك لأن الشيء إذا أشبه الشيء فتشبيهه به صادق»[2]. ويضرب مثلا على ذلك بتشبيهات من القرآن الكريم، كتشبيه الماء بالسراب والهلال بالعرجون القديم.

أما لسان الدين بن الخطيب، وإن لم يكن من النقاد المتأثرين بالفلسفة اليونانية بشكل مباشر، فإن ثقافته الواسعة وممارسته لنظم الشعر والموشحات، عمقت رؤيته للشعر. لقد انعكست هذه الثقافة على تصوره لمفهوم الشعر، وهو تصور عميق وشامل.

فهو يضع مفهومين للشعر عام وخاص، مفهوم عام يتجلى في رؤيته الشمولية للشعر باعتباره فن، يقول موضحا ذلك: «إن الشعر ليس في أمة من الأمم بمحصور، ولا على صنف من البشر بمقصور، وهو فيما يوجد للأوائل ويلفى، أعم من أن يشمله الوزن المقفى، أو يختص به عروض يكمل وزنه فيه ويوفى، فمن الشعر عندهم الصور الممثلة واللعب المخيلة. ومن تأسس على المحاكاة والتخييل مبناه ككتاب "كليلة ودمنة" وما في معناه، إلا أنه في العرب أظهر، وهم به أشهر، ولذلك يقول بعض حكماء الفرس: إن الشعر حلية

[1] – المصدر السابق: 70.

[2] – المصدر نفسه: 75.

اللسان ومدرجة البيان، ونظام الكلام، مفهوم غير محظور ومشترك غير مقصور، إلا أنه في العرب جوهري وفي العجم صناعي»[1].

يرى أن الشعر ظاهرة إنسانية لم تقصر على أمة من الأمم، غير أن العرب اختصوا بكون الشعر فيهم جوهريا، وعند غيرهم صناعيا. والشعر بهذا المفهوم أوسع من أن يحدد بالوزن والقافية والعروض. لذلك نجده يدخل في الشعر الصور الممثلة واللعب المخيلة وكل ما تأسس على المحاكاة والتخييل. «وإذا كانت الصور لديه تعني الرسم، واللعب تعني التماثيل والدمى، فالشعر في نظره هو جماع الفنون. إن كانت الصور واللعب تعني ضروب "النشاط المسرحي" في عصره، وكان أقوى ما يمثلها "خيال الظل" أو "لعبة اليهودي" حسب تعبير الأندلسيين، فالشعر يتناول كل تصوير تعبيري قائم على المحاكاة والتخييل»[2].

فإذا كان الشعر عند العدد الأكبر من النقاد العرب محدد بالوزن والقافية، فهو «عند الفلاسفة ومن تأثر خطاهم من النقاد – مثل حازم – يُؤسس على المحاكاة من الشاعر والتخييل لذهن المتلقي»[3].

أما المفهوم الخاص للشعر، بوصفه الفن الكلامي المتميز عن غيره من الفنون الأخرى بخصائص جوهرية، فإنه يركز فيه – إضافة إلى المحاكاة والتخييل – على عنصر جوهري وهو اللغة الشعرية، حيث يقول: «متى خلا الكلام من هذا الغرض وعدل عن واجبه المفترض،

[1] – ابن الخطيب: السحر والشعر: 41.

[2] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب : 640.

[3] – ابن الخطيب: السحر والشعر (مقدمة المحققين) : 19-20.

وخاض في الأمور الشائعة، والمقدمات الذائعة، ولم يعدل عن المشهور في مخاطبة الجمهور، فقد ترك الشعر وتعداه، وأفضى إلى باب الخطابة مداه. ولكل منهما في الكتب المنطقية باب يضبط أصوله، ويوضح خواصه وفصوله»[1].

يذهب في هذا القول إلى أن الكلام العادي والتراكيب الشائعة لا تصنع شعرا. فلغة الشعر ينبغي أن تبتعد عن التقريرية وتتجاوز الوظيفة الإيصالية، لتتصف بالمجاز والانزياح. أي أنه ليس المطلوب من الشاعر أن يكرر لغة معروفة وسائدة، بل أن يكتشف لغة غير معروفة كما ذهب إلى ذلك أدونيس.[2] وهو المرمى ذاته الذي كان يرمي إليه ابن الخطيب.

-بواعث الشعر:

مهما كان الشاعر موهوبا ومقتدرا فنيا، فهو غير قادر على الإبداع في كل حين، ذلك لأن عملية الإبداع مرتبطة بنفسية الشاعر، والنفس الإنسانية متغيرة، تمر بها مشاعر الارتياح والاطمئنان والفرح. وتغمرها عواطف الخوف والقلق والحزن. وعليه فإن عملية الإبداع ترتبط بلحظات خاصة، يتوهج فيها الإلهام وتشحذ القريحة وتتيقظ الأحاسيس، فيلين للشاعر القريض وتتفتح له أبواب الصور والأفكار والمعاني.

لقد تنبه نقادنا العرب القدماء إلى هذه القضية، وتكلموا في الأسباب الباعثة على القول، وسموها بواعث الشعر ودواعي الشعر. ومن الأوائل الذين تكلموا في الموضوع بشر بن المعتمر(-210هـ)، حيث جاء في صحيفته المعروفة: «خذ من نفسك ساعة نشاطك

---

[1] - المصدر السابق: 41.

[2] - ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول(3- صدمة الحداثة)، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت:1978م: 314.

وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا، وأشرف حسبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخَطَاء، وأجلب لكل عين وغرة، من لفظ شريف ومعنى بديع. وأعلَمْ أن ذلك أجدى عليك ممّا يعطيك يومك إلا طول، بالكدّ والمطاولة والمجاهدة، وبالتكلف والمعاودة»[1].

وقد تنوعت هذه الدواعي والبواعث، فمنها النفسية ومنها المكانية ومنها الزمانية. إلا أن هذه الأنواع الثلاثة جاءت متداخلة في كلام النقاد، يؤثر بعضها في بعض. فعن الأوقات المناسبة للإبداع، ذهب أغلبهم لتفضيل الليل أو السحر، وكان مقياسهم في اختيار هذه الأوقات توفر الهدوء والسكينة، مما يبعث على هدوء النفس وصفاء العقل والذهن وتيقظ الفكر، وهو ما يعطي المبدع القدرة على التركيز وتجميع أشتات أفكاره.

قال ابن قتيبة: «وللشعر أوقات يسرع فيها أتيه، ويسهل فيها أبيه...منها أول الليل قبل تفشي الكرى، ومنها الخلوة في الحبس والمسير »[2]. لقد أدرك ابن قتيبة أثر الهدوء والخلوة في تجميع حسّ الشاعر وتركيزه، مما يعمل على شحذ القريحة واستحضار الإلهام.

أخذ ابن رشيق أفكار ابن قتيبة، وحاول أن يتعمق أكثر في دراسة أثر هذه الأوقات الخاصة على النفس ونتيجة ذلك في العملية الإبداعية، حيث قال: «وعلى كل فليس يفتح بحار الخواطر مثل مباكرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم، لكون النفس مجتمعة لم

---

[1] –الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دط ، دار الفكر، بيروت: دت: 135/1-136.

[2] – ابن قتيبة: الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة: 1377هـ-1958م: 81/1.

يتفرق حسها في أسباب اللهو أو المعيشة أو غير ذلك مما يعيبها، وإذ هي مستريحة جديدة كأنما أنشئت نشأة أخرى، ولأن السحر ألطف هواء وأرق نسيما وأعدل ميزانا بين الليل والنهار»[1].

ويبدو ابن رشيق في كلامه هذا متأثرا بوصية أبي تمام للبحتري حين قال له: «يا أبا عبادة تخير الأوقات، وأنت قليل الهموم صفر من الغموم، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه أوقات السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم...وإذا عارضك الضجر فأرح نفسك ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين»[2].

أما عن أثر المكان أو المناظر الطبيعية في إثارة الإلهام، فنصادف في التراث النقدي آراء كثيرة في هذا الموضوع، منها رأي ابن قتيبة: « ويقال أنه لم يستدع شارد الشعر بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخضر الخالي»[3].

لم يفت النقاد الأندلسيين في الفترة المخصصة بالدراسة، أن يتطرقوا إلى هذه القضية. فقد تحدث فيها حازم حديثا يختلف عما عهدناه عند سابقيه من النقاد، انطلاقا من مرجعيته الفلسفية، يقول: «يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها، والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أنّ للشعراء أغراضا أُوَّل هي الباعثة

---

[1] -ابن رشيق: العمدة : 208/1.

[2] - المصدر نفسه: 114/2.

[3] - ابن قتيبة الشعر والشعراء: 79/1.

على قول الشعر. وهي أمور تحدث عنها تأثُّرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين. فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف. وقد يبسطها أيضا بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع. قد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدإ سار إلى مآل غير سار»[1].

فالمثيرات وبواعث الشعر عنده تنقسم إلى ثلاثة أنواع، كلها ترتبط بنفسية الشاعر:

1-بواعث سارة.

2-بواعث محزنة.

3-بواعث يجتمع فيها الحزن والسرور في آن.

وبعد هذا التصور العام لبواعث الشعر، يفصل فيها القول ويقسمها إلى أجناس وأنواع تقع تحتها أنواع أُخر، وهي الأغراض الشعرية الناجمة عن هذه التأثيرات: «فأما الأجناس الأُول فالارتياح والاكتراث وما تركب منهما نحو إشراب الارتياح الاكتراث أو إشراب الاكتراث الارتياح، وهي الطرق الشاجية. والأنواع التي تحت هذه الأجناس: الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء. والأنواع الأُخر التي تحت تلك

---

[1] - حازم: المنهاج: 11.

الأنواع هي: المدح والنسيب والرثاء والتذكرات وأنواع المشاجرات وما جرى مجرى هذه الطرق من المقاصد الشعرية»[1].

حاول حازم أن يضع تصورا عاما لقضية بواعث الشعر ومثيرات القول، رابطا الأغراض الشعرية بهذه المثيرات. وهذا الميل إلى التقنين والتنظير ليس جديدا على حازم، وهو الحريص على الطرح المنهجي المتماسك المبني على التقسيم والتفريع والتوازي .

وتحدّث أبو البقاء الرندي عن بواعث الشعر حديثا لا نلمس فيه جديدا، حيث يقول: « وينبغي لمن يروم عمل الشعر، أن يتحرى أوقات الفراغ، وأمكنة الخلوة. ولا يعمل شيئا من الشعر حتى تشتهيه النفس فإن الشهوة نعم المعين. وإذا سئم فليروح نفسه، ولا يكره طبعه. ويطالع من أشعار الناس ما يستجيده في المعنى الذي يريده»[2].

ففي هذا القول تتقاطع أصداء صحيفة بشر بن المعتمر مع وصية أبي تمام للبحتري، مع آراء ابن قتيبة وابن رشيق .

ومن المنطلق ذاته، تكلم ابن خيرة المواعيني في الموضوع فقال: « قال بعض القدماء: لم يُسْتَدْعَ شارد الكلام وبارع الخطابة بأحسن من المكان الخالي والبستان الحالي والماء الجاري والشرف العالي، وهذا إنما هو لإجماع الطباع وتنعيم الحواس وانشراح الصدور وتنزيه النفوس،

[1] - المصدر السابق: 12-13.

[2] - أبو البقاء الرندي: الوافي: 31/1.

فقد جاء عن النبي صلى الله عليه وسلم: ﴿نزِّهوا هذه النفوس، فإنها تصدأ كما يصدأ الحديد.﴾[1] »[2].

لم يحدد المواعيني مصدر كلامه بدقة، واكتفى بالإشارة إلى أنه لأحد القدماء. والنص لابن قتيبة وقد أوردته سابقا[3]، إلا أنه أضاف إضافة حسنة عندما علّل أثر هذه العوامل في النفس وفي الحواس، فهي تعمل على تنعيم الحواس وانشراح الصدور وتنزيه النفوس، وقد دلّل على كلامه بحديث الرسول صلى الله عليه وسلم. فالنفس البشرية تملّ وتكل، لذلك لابد لها من الترويح بالمناظر الطبيعية الجميلة وغيرها، حتى تتجدد طاقاتها وتتيقظ حواسها، وتقوى قدرتها على والإبداع. وهي رؤية نفسية عميقة لطبيعة العملية الإبداعية.

لم يضف ابن خلدون جديدا في الموضوع، بل اكتفى بإعادة ما قاله ابن قتيبة، وما أجمله ابن رشيق في العمدة مشيرا إلى اعتماده عليه، وذلك بعد أن يؤكد على أهمية التكوين الجيد للشاعر المنبني على كثرة الحفظ، فقال: «ثم لا بد له من الخلوة واستجادة المكان المنظور فيه من المياه والأزهار، وكذا من المسموع لاستنارة القريحة باستجماعها وتنشيطها بملاذّ السرور. ثم مع هذا كله فشرط أن يكون على جمام ونشاط. فذلك أجمع له وأنشط للقريحة...»[4].

---

[1] – رواه البيهقي بلفظ : إنّ هذه القلوب تصدأ كما يصدأ الحديد إذا أصابه الماء. قيل وما جلاؤها؟ قال: كثرة ذكر الموت وتلاوة القرآن.أبوبكر البيهقي: شعب الإيمان، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، بيروت: 1421هـ – 2000م: 352/2.

[2] – المواعيني: الريحان والريعان: 131/1.

[3] – ينظر: ص151 من هذا البحث .

[4] – ابن خلدون: المقدمة: 643.

-الغرابة والتأثير:

الشعر في جوهره إبداع متفرد، قائم على التشكيل اللغوي الجميل والتصوير المبدع، فهو كما يذهب أحد المحدثين «سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده، لأنه حساسية جمالية مغايرة للمألوف ومرادفة للخلق والإبداع على غير مثال سابق، إنه في أبهى تجلياته خرق للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء. وقد جرى العمل في ممارسته من قبل الشعراء مجرى قلب العصا حية. إنه تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات. الشعر ليس التعبير الأمين عن عالم غير عادي بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم عادي»[1].

هذه الحساسية الجمالية المغايرة للمألوف، وهذا الإبداع على غير مثال سابق، والمحاولة المستمرة لهدم الاحتذاء والخروج عن المألوف، كانت هي مناط اهتمام النقاد الأندلسيين في هذه الفترة، والسلك الناظم لمفهوم الشعر عندهم.وارتبطت قضية الجدة والإبداع، أو الغرابة في الصورة بقضية أخرى هامة في العملية الإبداعية وهي التأثير في المتلقي. فكلما كانت الصورة الشعرية جديدة وغريبة كانت أكثر تأثيرا في المتلقي، وهي غاية الشعر.

وهو الأساس الذي قام عليه مفهوم الشعر عند ابن سعيد الأندلسي. وهذا المفهوم لن يتجلى إلا إذا وقفنا عند تقسيماته للشعر. فقد قسم الشعر إلى طبقات على النحو الآتي:

-الطبقات الأساسية هي:

1-المرقص.

[1] – عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع ،الطبعة الأولى، دار هومة، الجزائر:2001: 61.

2-المطرب.

3-المقبول.

4-المسموع.

5-المتروك.

-الطبقات الفرعية:

1-الهزاز من طبقات المرقص.

2-الملحق بطبقة المرقص.

3-المرقص المطرب.

4-الملحق بطبقة المطرب.

فالهزاز من طبقة المطرب هي « أعلى الطبقات وهي التي لا تخلو من غرض تخيل ولطف تحيل»[1]، ثم أورد أمثلة متعددة على هذا النوع.[2] أما المرقص فهو: «ما كان مخترعا أو مولّدا، يكاد يلحق بطبقة الاختراع، لما يوجد فيه من السر الذي يمكن أزمة القلوب من يديه،

[1] - ابن سعيد الأندلسي: المقتطف من أزاهر الطرف: 93.

[2] - ينظر المصدر نفسه: 93- 101.

ويلقي منها محبة عليه وذلك راجع إلى الذوق والحس مغن بالإشارة، عن العبارة »[1]، ثم ذكر جملة من الأشعار التي اعتبرها نماذج من هذه الطبقة.

وعرف المطرب بقوله: « ما نقص فيه الغوص عن درجة الاختراع إلا أنّ فيه مسحة من الابتداع»[2]. أما المقبول فهو: « ما كان عليه طلاوة مما لا يكون فيه غوص على تشبيه وتمثيل»[3] والمتروك هو: « ما كان كلا على السمع والطبع»[4]، ومثّل لكل طبقة.

واللافت للانتباه أنه في اختيار النماذج الشعرية، لم يقتصر على عصر دون عصر، ولا على شعر الأندلسيين والمغاربة دون المشارقة. فقد كان هدفه الوحيد هو الحصول على النماذج الشعرية التي تناسب كل طبقة من الطبقات التي وضعها. وفي كلامه دليل على ذلك، حيث يقول: «...ولم تزل البلاغة في كل عصر بالمشارق والمغارب، تطلع ما يزين سماءها من شمس وبدر وكواكب، والمنصف من أطال عنان الاختبار، دون اقتصار، ولم يخص بالفضيلة عصرا من الأعصار، ولا مصرا من الأمصار... »[5] في هذا الكلام الكثير من الموضوعية والروح العلمية العالية، وهو ما يدل على أن التوجه الدفاعي عند الأندلسيين- وابن سعيد أحد رواده — لم يكن مبعثه نزعة جهوية ضيقة. وإنما نشأ ردة فعل على نظرة نقص إلى أدب الأندلسيين وتراثهم الفكري.

---

[1] – ابن سعيد الأندلسي: المرقصات المطربات، طبعة مأخوذة عن الطبعة الأولى المطبوعة في القاهرة سنة: 1286 هـ ، دار حمد ومحيو : 1973: 7.

[2] – المصدر نفسه: 8.

[3] –المصدر نفسه: 8.

[4] –المصدر نفسه: 9.

[5] –المصدر نفسه: 6.

إذا تأملنا التعاريف السابقة لطبقات ابن سعيد، سنجده يعد طبقتي المرقص والمطرب أجود أنواع الشعر، « وكلاهما دائر على غوص الفكرة، وإثارة المعاني ».[1] وتأسيسا على هذا يمكن وضع تصور لمفهوم الشعر عنده، فالشعر الجيد في رأيه، هو الشعر القائم على الاختراع والتوليد في المعاني، أي ابتكار الصور الشعرية المخترعة وتوليد صور جديدة من صور قديمة. فنقطة الارتكاز في الإبداع عنده هي الصورة الشعرية المبتكرة. « وقد صدر ابن سعيد في النظرة إلى الشعر عن ذوق عصره الذي تطلب شيئين أحدهما: البديع والثاني: الغرابة، وهو ما قسمه إلى مرقص ومطرب»[2].

يضاف إلى ذلك عنصر التأثير، «أي النظر إلى فعل الشعر في نفس المتلقي وإلى رد الفعل حين يتلقى الشعر، وقصر النظر على هذه الناحية دون سواها، مع استبعاد الأمثال والحكم من باب المرقص والمطرب وذلك انحياز إلى جانب المتعة في الشعر وانصراف عما اهتمّ به النقاد الأندلسيون السابقون من الزاوية الأخلاقية»[3].

إذن فالشعر عند ابن سعيد صورة شعرية جميلة، تتصف بالغرابة والطرافة قادرة على تحريك نفس المتلقي والتأثير فيها. وهذا التصور يرفع من الناحية الجمالية في الأدب ويعليها على غيرها من النواحي.

[1] – ابن سعيد: المرقصات المطربات : 9.

[2] – رضوان الداية: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: 396.

[3] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 545.

ومن منطلق التأثير في المتلقي نظر المواعيني إلى أنماط الشعر فقال: «ومن الشعر الجزل الأعرابي وليس لمطبوع كلام العرب نظير. ومن الشعر الشخت المولدي والرقيق الحضري والبسيط اللدن والجعد الشثن، ولكل قد تعصبوا، وبكل قد أعجبوا، والمتوسط بين هذين في الأخذ بطرفي المتانة والحلاوة الذي يبدو عليه إشراق الطلاوة هو العدل. وإنما نعني بالوسط ما أخذ بهذين الطرفين وشارف ربوة هذين الشرفين لا بكونه وسط في نمط الشعر فإنّ الشعر الوسط هو الفاتر، لأنك تسمع به لفظا موززنا ومعنى ليس فيه من العذوبة ولا من الرونق والمائية ما يطرب عليه ولا يرتاح إليه. وقد قيل في الشعر الوسط والغناء الوسط والناذرة الفاترة الوسطى ما قيل»[1].

فهو يربط جمال الشعر وعلو طبقته بقدرته على الإطراب وبعث الارتياح في النفوس. ولا يتحقّق ذلك إلا بما ينطوي عليه من عذوبة ورونق وطلاوة.

و قدرة الشعر على التأثير في النفوس هو ما انبنى عليه مفهوم الشعر عند حازم، حينما يقول: «...يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بما يتضمن من حسن هيأة تأليف الكلام...وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها».[2]

---

[1] – المواعيني: الريحان والريعان: 1/ 318.

[2] – حازم : المنهاج: 71.

يثير هذا النص « قضية من صميم مفهوم الشعر، وهي قضية الغرابة، التي ألح الناقد على أن يجعل علاقتها بالشعر علاقة اقتران واجبة. تتنزل بموجبها الغرابة بمثابة حكم قيمي يفصل بين الشعر الجيد والشعر الرديء »[1]، « فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه وقامت غرابته »[2]، و«أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليّا من الغرابة... »[3]، فحازم يدرك أنّ القول الشعري مخالف للقول العادي، فهو قول ارتفعت فيه درجة الشعرية وخرج عن المألوف من الكلام باستعمال اللغة استعمالا خاصا.

وإلى مثل هذا يذهب ابن رشد عندما يقول: « القول الشعري إنما يكون مختلفا أي مغيرا عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء موافقة في الموازنة والمقدار وبالأسماء الغريبة وبغير ذلك من أنواع التغيير ويستدل على أن القول الشعري هو المغير، أنّه إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا ووجد له فعل الشعر. والتغييرات تكون بإخراج القول غير مخرج العادة ...أي بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا»[4].

يكاد هذا القول أن يحيط بماهية الشعر التي هي في جوهرها الصورة الشعرية المبتكرة أو الاستعمال المخصوص للغة على نحو إبداعي خارق للعادة.

[1] – بديعة الخرازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس: 350.

[2] –حازم: المنهاج: 71.

[3] – المصدر نفسه: 72.

[4] – ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر: 149–150.

ومناط هذا القول غير العادي، وأساس اصطناع هذه الغرابة هو التخييل، وهذا ما يؤكده حازم بقوله: « يحسّن موقع التخييل من النفس، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام. والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقلّ التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب به أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها»[1].

لو حاولنا التعمق في هذا الكلام، لوجدناه يدور حول الصورة الشعرية، فهي وسيلة القول الشعري المشكّل بطريقة مغايرة للمألوف من القول، حيث تتجاوز الإطار العادي للدلالات إلى آفاق أكثر انفتاحا، تتولد فيه معان جديدة عن طريق بناء علاقات جديدة بين الأشياء والموجودات، ولا يتم ذلك إلا بالتشكيل اللغوي غير العادي.

ويتأكد هذا التصور عندما اتجه إلى تحليل بعض الصور الشعرية لاستبيان مواطن الغرابة فيها الناجم عن التجاور غير العادي بين الأشياء، « ومن محاكاة الشيء بغيره على غير ما ألف فيه قول أبي عمر ابن درّاج:

وَسُلافَةُ الأَعنَابِ يَشعَلُ نَارُهَا   تُهْدِي إليَّ بيانِعِ العُنَّابِ

[1] – حازم: المنهاج: 90.

فالمألوف أن يذوى النبات الناعم بمجاورة النار لا أن يونع، فأغرب في هذه المحاكاة كما ترى. »[1] فهنا خروج عن المنطق في العلاقات بين الأشياء، وإنشاء لنمط جديد من العلاقات، حيث أصبحت النار مصدرا لتوهج الحياة، وهي في الأصل مصدر للاحتراق والفناء. وكان هذا هو مصدر الإغراب في هذه الصورة.

وهذا الإغراب هو إعادة تشكيل جديد للعالم لا يخضع إلا لمنطق المخيلة الشعرية، وهو مصدر إدهاش المتلقي والتأثير فيه، وهو ما يجعل الأقاويل الشعرية «أشدّ تحريكا للنفوس وأعظم أثرا فيها »[2].

نظر ابن الخطيب إلى قضية الغرابة من خلال الربط بين عمل الشعر وعمل السحر، وهذا الربط قائم على أساس القوة التأثيرية لكل منهما، حيث قال: « ولما كان السحر قوة ظهرت في النفوس أفعالها، واختلفت بحسب الوارد أحوالها، فتري لها في صورتها الحقيقة خيالها، وتبدي في هيئة الواجب محالها. وكان الشعر يملك مقادتها، ويقلب عادتها، وينقل هيئتها، ويُسهّل بعد الاستصعاب خبيئتها، ويحملها في قدّه، على الشيء وضده، حتّى تفطّن لهذا المعنى من يعنى من سرّ الكلام بما يعنى»[3].

فكلاهما يبدي ما ليس حقيقة، ويلبس الحقيقة بالوهم، والحق بالباطل، فالسحر يري النفوس في "صورتها الحقيقة خيالها"، والشعر لا يصور حقيقة الأشياء إنما "ينقل هيئتها".[4]

---

[1] – المصدر السابق: 95.

[2] – المصدر نفسه: 121.

[3] – ابن الخطيب: السحر والشعر: 42-43.

[4] – ينظر: المصدر نفسه: (مقدمة المحققين): 23.

هذه القدرة التمويهية، القدرة على اختراق الثبات في نظام الموجودات والعلاقة بينها، هي التي تمنح الشعر قوته التأثيرية، خاصة إذا اقترنت الصورة الشعرية بالموسيقى المناسبة، « وإذا عضد بما يناسبه، وتفضي إليه مذاهبه، وقرنت به الألحان على اختلاف حالاتها، وما تقتضيه قوى استمالاتها، عظم الأثر، وظهرت العبر، فشجّع وأقدم، وسمّر وقوّم، وحبّب السخاء إلى النفوس وشهّى، وأضحك حتى ألهى، وأحزن وأبكى، وكثير من ذلك يحكى »[1]. فيتحول الشعر إلى سحر بسبب هذا الأثر البالغ الذي يتركه في المتلقي، وما ينتج عنه من إعجاب يبعث على الذهول وشرود العقل.

وابن الخطيب في استعماله لفظة السحر كان يستلهم « الموروث النقدي الأندلسي حسبما بلغ إليه من تطور في القرن السابع، وخصوصا لدى ابن سعيد المغربي الذي رأى أنّ ما يستحق اسم الشعر أحد نوعين: المرقص والمطرب. والأول يتمتع بالجدة والغرابة، فلا يعتمد على محض التشبيه بل على "غريب التشبيه" أو غريب الصور، ويبلغ من تأثيره في المتلقي أن يعبر عن إعجابه بالرقص، والثاني أقل تأثيرا من الأول، فهو يبعث في النفس هزة ارتياح ونشوة طرب ولذلك فهو "مطرب" لكنه لا يخرج المتلقي إلى حال الرقص»[2].

وهو ما يدفع إلى الاستنتاج أنّ بناء مفهوم الشعر على أساس الصورة الشعرية الغريبة والمبتكرة، المؤثرة في المتلقي، صار توجها عاما في النقد الأندلسي في الفترة المخصصة بالدراسة في هذا البحث.

1 – المصدر السابق: 43.

2 – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 641.

الفصل الثاني : الأخذ الأدبي

تعدّ قضية السرقات الأدبية من أكثر القضايا النقدية التي شغلت النقاد العرب القدماء. وقد ألّفوا فيها مبكرا، حيث تحدثت كتب الأدب عن أول كتاب في هذه القضية، وهو كتاب (سرقات الكميت من القرآن) لأبي محمد عبد الله بن يحي المعروف بابن كنانة المتوفى سنة 208هـ [1]. ولا نكاد نجد ناقدا لم يتعرض لها، ولا يكاد يخلو منها كتاب من كتب النقد وكتب الطبقات والتراجم، بل تعدى الأمر إلى وجود كتب خاصة بموضوع السرقات وحده. « ففي ظل قناعة الخطاب النقدي بمثالية النموذج الموروث عن القدماء، لم يكن من المتصور أن يتم تقويم الأثر الشعري بعيدا عن الإنتاج السابق عليه والذي يشكل المتن المرجعي للشعر العربي »[2].

قبل التطرق إلى أسباب اهتمام النقاد العرب بهذه القضية، من الأجدر الحديث عن أسباب شيوعها في الأدب العربي. الحقيقة أنّ للظاهرة أسبابا عديدة، أهمها نظرة القداسة إلى المتقدم وقصر الإبداع على الأوائل، يقول الصولي: « إنّ المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين، ويصبُّون على قوالبهم، ويستمدّون بلعابهم، وينتجعون كلامهم...» [3]. ومنها : « البيئة الواحدة، أو تماثل الظروف، أو المؤثرات الحضارية والاجتماعية على السواء...فتماثل البيئة يؤدي بالضرورة إلى تماثل القوالب التعبيرية، أو بالأحرى ما يخص الصورة الفنية » [4]. وقد تنبه لذلك النقاد الذين تحدثوا عن قضية استنفاذ المعاني كابن طباطبا والقاضي الجرجاني.

ولعل سر هذا الاهتمام المتزايد بهذه القضية في التراث النقدي العربي يعود إلى طغيان « معتقد الفصل بين اللفظ والمعنى والمضمون، حيث لم ينظر إلى العطاء الفني بحسابه وحدة متداخلة لها كيانها الفني الخاص»[5].

---

[1]- محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في نقد العربي (دراسة تحليلية)دط، مكتبة الأنجلو *المصرية*، القاهرة : 1958: 76.

[2] - محمد مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة(قراءة في نقد القرن الرابع الهجري) ،الطبعة الأولى، دار الوفاء، الإسكندرية: 2006: 231.

[3]- الصولي: أخبار أبي تمام، دط ، المكتب التجاري، بيروت: دت: 16.

[4]- أحمد سليم غانم: تداول المعاني بين الشعراء (قراءة في النظرية النقدية عند العرب)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان: 2006 : 87.

[5] -رجاء عيد: التراث النقدي ، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية : 1990: 324.

انطلاقا من هذه النظرة كان اهتمام النقاد منصبا على دراسة المعاني التفصيلية والبحث عن أصولها. يضاف إلى هذا الخصومة بين القدماء والمحدثين، حيث سعى النقاد جاهدين للبحث في المعاني عند المحدثين، حتى يروا فيها ما هو جديد وما هو مأخوذ من القدماء . وقد « أوسع النقاد المشارقة في القرن الرابع الهجري قضية الأخذ الأدبي بحثا، فحددوا اتجاهاتها، وقعدوا لمصطلحاتها، وأبانوا عن أوجه الحسن والقبح فيها...حتى إذا جاء القرن الخامس الهجري لم يعد في أمر الأخذ الأدبي مجال للجديد، إلا أن يقيّم الناقد ذلك فيحدّد من خلاله ميله وموقفه. هذا إذا استثنينا عبد القاهر الجرجاني الذي طور مفهومه على أساس من نظريته في الجمال»[1].

وكان هذا حال النقاد الأندلسيين في هذه الفترة المدروسة، فلم يعد أمامهم في هذه القضية إلا إعادة ما قاله السابقون في مسألة المصطلحات وتفريعاتها، وأنواع المعاني. إلا أن هذا لا ينفي وجود نظرات متفردة لهم في الموضوع، من أهمها البعد عن التعصب في مسألة الأخذ ، واعتبارها ظاهرة بديهية، وإن كانت في هذه الفكرة ليست بالجديدة، قررها الآمدي عندما قال عن السرقة الأدبية: «إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر» [2]، وأكد هذه الفكرة كثيرون قبله وبعده، منهم أحد نقادنا الأندلسيين في هذه الفترة، وهو أبو البقاء الرندي عندما قال: «وأما السرقة فهي على أنواع وبابها متسع والتخلص منها بالجملة يكاد يمتنع »[3].

إلا أن النقاد الأندلسيين في هذه الفترة أصروا على هذه الفكرة وأثبتوها كمبدأ لا خلاف فيه، ومع هذا فقد رفضوا السرقة المفضوحة. وانطلاقا من هذا المبدأ اعتبروا حسن الأخذ إبداعا، بل ويحق لصاحبه امتلاك المعنى المأخوذ. وهو ما لا نجده عند غيرهم، وسأحاول تبيين نظراتهم في القضية من خلال الوقوف عند المحاور الكبرى التي تكلموا فيها.

– بداهة الأخذ:

[1] -مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي : 429.

[2] -الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري تحقيق: محمد محي الدين عبد المجيد ، دط ، المكتبة العلمية ، بيروت ، 273.

[3] – أبو البقاء الرندي: الوافي: 229.

اتّسم موقف النقاد الأندلسيين في قضية السرقة أو الأخذ بالتسامح و التساهل. وهذا يدل على انفتاح أفقهم الفكري، واقترابهم من الرؤية المعاصرة لمفهوم التأثير والتأثر، التي ترى أن « التأثر بمن سبق، من المبادئ الثابتة في الفكر الإنساني قديما وحديثا، وأخذ السابق من اللاحق من الحقائق المتفق عليها في ميدان الإبداع الأدبي، وأقرها النقد الحديث كمبدأ عام، من حق كل طبقة أن تستغل نشاط سابقتها وتضيف إليه ما يشمل شخصيتها، وهذا مبدأ شامل للآثار العلمية والفنية والأدبية» [1]. ويبدو أنّ ابن شهيد الأندلسي كان يدرك هذه الفكرة بعمق عندما قال: « إذا اعتمدت معنى قد سبقك إليه غيرك، فأحسَن تراكيبه، وأرقّ حاشيته فاضرب عنه جملة، إن لم يكن بد، ففي غير العَروض التي تقدم إليها ذلك المحسن، لتنشط طبيعتك»[2].

وقد تنبه ابن بسام إلى هذه الحقيقة وأقرها في مقدمة كتابه (الذخيرة)، وهو يحدد المنهج الذي سيسير عليه في الكتاب، فقال: « وإذا ظفرت بمعنى حسن، أو وقفت على لفظ مستحسن، ذكرت من سبق إليه، وأشرت إلى ما نقص عنه أو زاد عليه. ولست أقول أخذ هذا من هذا، مطلقا، فقد تتوارد الخواطر، ويقع الحافر على الحافر، إذ الشعر ميدان والشعراء فرسان»[3].

يبدو أن ابن بسام لم ينظر إلى قضية تشابه المعاني على أنها سرقة وإنما سماها أخذا، والذي نظر إليه على أنه «نوع من أنواع التأثر بين الأدباء حيث يستعير أحدهما من الآخر عددا من المعاني والألفاظ ثم يأتي أديب أخر فيأخذها عنه أو يستعيرها منه، وهكذا دواليك»[4].

وأتصور عاملا آخرا كان أساسا في تحديد نظرة ابن بسام إلى قضية السرقات، وطبعها بهذا التسامح، وهو الموقف الدفاعي. فالحقيقة الثابتة أن الشعراء الأندلسيين متأثرين بشعر المشارقة

---

[1] – طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي ، الطبعة الأولى ، مكتبة لبنان ناشرون – الشركة المعربة العالمية للنشر، لونجمان: 1996: 113.

[2] – ابن بسام: الذخيرة : ق1 : 28/1.

[3] –المصدر نفسه: ق1: 8/1.

[4] علي بن محمد: ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة : 259.

ورددوا الكثير من معانيهم وصورهم، فلو وقف ابن بسام من القضية وقفة متشددة، لاضطر إلى نعت الشعراء الأندلسيين بالسرقة، وهو ما لا يتماشى مع موقفهم الدفاعي، الذي كان السبب الأساسي في تأليفه لكتاب (الذخيرة).

لذلك نجده في قضية المعاني، يميل دائما إلى «أن يخص الأندلسيين بالمخترع المبتدع»[1].

لكنه مع ذلك كان موضوعيا، وردّ كثيرا من المعاني إلى أصول مشرقية على وجه من وجوه الأخذ »[2].

فقد علق على بيت المعتمد بن عباد:

« فَوقَفتُ ثمّ محَبَّرا وتَسَلبت   مني الإصْباحَ تلكَ الأنجما

وكان معنى هذا البيت الأخير إلى قول المجنون يشير[3]:

فَأصبحْتُ مِنْ ليلى الغَدَاةَ كَنَاظِرٍ   مَعَ الصُّبحِ في أعقَابِ نَجمٍ مُغَرَّبٍ »[4]

وما يدلّ على موضوعية النقاد الأندلسيين في قضية السرقات، وحرصهم على ردّ المعاني إلى أصحابها، هذه القصة التي أوردها ابن سعيد، الذي لم يكن أقلّ مقدرة من ابن بسام في معرفة الأصيل من المعاني من المبتدع، هذه القصة حدثت له مع شاعر أندلسي اسمه أبو الحجاج يوسف بن عتبة الإشبيلي، وهو من الشعراء الذين ترجم له في كتابه: (اختصار القدح المعلى في التاريخ المحلى) يقول: «ومن المجالس التي جرت لي معه، ولم أكن لمراده فيها بإمّعة؛ أنّه قال لي يوما ونحن في محفل من أهل الصناعة، وما منهم إلا من هو موفور البضاعة: لقد تُيِّم أهل غرناطتكم بموشحة مهرهم[5] التي يقول فيها:

ورِداءُ الأَصيلِ يَطويهِ كَفُّ الظَّلامِ

---

[1] رضوان الداية : تاريخ النقد الأندلسي: 381.

[2] المرجع نفسه : 381.

[3] قيس بن الملوح: الديوان، شرح وتحقيق: رحاب عكاوي، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، بيروت: 1994م: 37.

[4] ابن بسام : الذخيرة : ق2، 3/36.

[5] –يعني الشاعر عبد الرحيم بن الفرس، ويعرف بالمهر.

فقلت له: تنصف أو تنصرف؟ فقال لي: ستجدني إنشاء الله من المنصفين. فقلت له: أليس يُعذرون على ذلك وشيخكم أبو بكر بن زهر لما سمعوا هذا الذي فخروا به أظهر استحسان مثله من الأدباء وقال: أين كنا نحن من هذا الرداء! فقال: قد قلت أنا خيرا مما قال، ثم أنشد ما بيّن فيه عجز نفسه عن ذلك المجال :

والظَّلامُ قَتيلٌ والصُّبحُ دَامِي الحُسُامِ

فقلت الله أكبر! الآن يبدو الحق ويظهر، أخذت " والظلام قتيل " من شعر المتنبي، وأخذت ما لفقته من قول أبي جعفر بن سعيد :

شَرِبنَاها وجَيشُ اللّيلِ يَعْدو وأَنجُمُهُ عَوالٍ لـلـرِّمـاحِ

إلى أَنْ خَرَّ شَاكي اللّيَل مَيْتاً سَيفُ الصُّبحِ مُحْمّرِ النَّواحي

وبُهت ولم يُحر جوابا، وأطرق تأسّفا واكتئابا.»[1]

وتحدث الشريشي عن توارد الخواطر حديثا لم يزد فيه شيئا على آراء السابقين فقال: « توارد الخواطر: تواطؤ الأذهان، أي وقع لذهن الفتى من الكلام ما وقع لذهن الشيخ، مثل الحافر الذي وقع على الحافر، وهذا الكلام يعزى لأبي الطيب المتنبي، وسئل عن اتفاقات الخواطر، فقال: الشعر ميدان، والشعراء فرسان، فربما اتفق توارد الخواطر، كما يقع الحافر على الحافر.

قال الأصمعي رحمه الله تعالى: قلت لعمر بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ لم يلق أحدهما صاحبه، ولا سمع شعره ؟ فقال لي: تلك عقول الرجال توافقت على ألسنتها»[2].

وجاء بأمثلة عديدة على ذلك [3] ، وعلّق في آخر هذا الفصل على مثال من تلك الأمثلة قائلا: «وهذا إما توارد أو تسابق، والتسابق أشبه بهم »[4]. ولم يوضح ماذا يريد بالتسابق هنا.

---

[1] – ابن سعيد: اختصار القدح المعلى: 161- 162.

[2] الشريشي: شرح مقامات الحريري، 103/3.

[3] ينظر: المصدر نفسه: 104/3-105-106-107-108-109.

[4] المصدر نفسه: 109/3.

أما ابن دحية فقد أثار هذه القضية عندما علق على ما جاء من توارد خواطر بين ابن شرف وابن رشيق قائلا: « فهذه المقطعات التي أوردت حديثها، واستطردت باتفاقها، لو رآها من عسى أن يراها وهو لا يعلم ما جرى، لم يشك أنّ أحدق قائليها سرق من الآخر، وكم من مظلوم بريء، نُسب باتفاق خاطره وخاطر غيره إلى التلصص والإغارة، نحو ما ألفه ابن وكيع عن المتنبي في كتابه الذي سماه المنصف، وهو فيه أجور من قاضي سَدُوم»[1].

وأدخل أبو البقاء هذا النوع في فصل أسماه " فيما يشبه السرقة"، ومن أقسامه التوارد وعرفه بقوله: « فأما التوارد فهو موافقة الشاعر لغيره في البيت ونحوه، من غير أن يسمع به». [2] ويبدو أنّ «شيوع المعاني وتداولها على السنة الشعراء، وارتباط جل المبدعين بالخزان الخالد لشعر المتقدمين، خلق شبه تقاطع كبير بين الشعراء، والتقاء على دروب الشعر المطروقة، بقصد أو بغير قصد.»[3] ثم أورد قصة الأصمعي السابقة.

وأثار أبو البقاء الرندي هذه القضية في فصل عنونه بـ (فيما يشبه السرقة)، وقد أدرج في هذا القسم ثلاثة أنواع: التوارد – الاجتلاب – التوارد. وقال في التوارد: « فأما التوارد فهو موافقة الشاعر لغيره في البيت ونحوه، من غير أن يسمع به، فإذا زعم ذلك من يحسن الظن به، قبل قوله وكان ذلك تواردا...»[4].

ومن مظاهر تسامحهم في القضية أنهم كانوا يعجبون بحسن الأخذ، قال ابن بسام معلقا على بيت للشاعر الأندلسي ابن وهبون: « وقوله: والشمس نجم ...البيت، معنى أحسن فيه وإن لم يكن اخترع ، فقد أحسن وأبدع حيث اتبع»[5].

---

[1] ابن دحية: المطرب: 69.

[2] – أبو البقاء الرندي: الوافي: 244.

[3] دعبد العاطي الزياني: التراث النقدي والتأويل(ظواهر وقضايا)، دط، منشورات الثقافة الجنوبية، مطبعة القرويين، المغرب: 2007 : 172.

[4] – أبو البقاء الرندي: الوافي: 244.

[5] ابن بسام : الذخيرة : ق2: 367/4.

كما يمكن أن نستشف من تعليقات البطليوسي في شروحه لشعر المعري، أنه غير متشدد في قضية السرقات. ولا يمانع بتداول المعاني بين الشعراء، ويفرق بين أنواعها، كأخذ المعنى والزيادة عليه أو عكس المعنى أو توليد المعنى من معنى سابق. وقد أعجب بالزيادة الحسنة كبقية النقاد الأندلسيين، وسماها زيادة مليحة، كما فعل مع بيتي المعري:

وبَاتَتْ تُراعِي البَدْرَ وهُو كَأنَّهُ

مِنَ الخَوفِ لَاقَى بالكَمَالِ سِرارَ

تأخَّرَ عَنْ جَيشِ الصَّباحِ لِضُعْفِهِ

فأوثَقَهُ جيشُ الظَّلامِ إِسَارَا[1]

فقال بعد شرح البيتين: «...وهذه مبالغة في وصف الليل بالطول كما قال امرئ القيس:[2]

كأنَّ الثُّريا عُلِقَتْ في مَصامِها بأمْراسِ كتَّانٍ إلى صُمّ جَنْدَلِ

فذكر المعري: إيثاق الليل القمر كما ذكر امرؤ القيس إيثاقه للثريا، وزاد زيادة مليحة من ذكر غلبة جيش الليل لجيش النهار وأسره جيش النهار، وجعل النهار أولى به من الليل، لأن النور كله يضاد الظلمة، فهو بالنهار أولى به من الليل»[3].

واعتبر ابن دحية حسن الأخذ مزية للشاعر، وكان من أكثر النقاد الأندلسيين تساهلا في هذه القضية، قال في ترجمة الشاعر بن حمديس: « شاعر جيد السبك، مليح الاستعارة، حسن الأخذ، لطيف التناول، رقيق حواشي المعاني، عذب اللفظ»[4] .

فهو يعتبر حسن الأخذ مما يمدح به الشاعر وتعلو به مكانته الأدبية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تسامح النقاد الأندلسيين المتأخرين في قضية السرقة الأدبية، التي لم تعد عندهم

[1] البطليوسي: شروح سقط الزند: ق2 ، 625.

[2] – امرؤ القيس: الديوان: 53.

[3] البطليوسي: شروح سقط الزند: ق2 : 625.

[4] ابن دحية : المطرب : 54.

عيبا، وإنما صارت البراعة فيها دلالة على المقدرة الفنية وحسن التصرف. وهي رؤية متفردة لتآلف النصوص وتآزرها ترتبط ببعض مفاهيم نظرية التناص المعاصرة.

وبالغوا في الأمر حتى ذهبوا إلى أحقية الآخذ بالمعنى إذا أحسن الزيادة فيه. وهو ما أشار إليه ابن بسام عندما علق على بيت المتنبي:

يَهزُّ الجَيشُ حَوْلَكَ جَانِبَيهِ كَمَا نَفَضَتْ جَناحيْهَا العُقابُ[1]

قال ابن بسام: « على أن أبا الطيب إنما تطرف قول طرفة:

بِكَتائِب ترْدِي كَمَا ترْدِي إلى الجِيفِ النُّسورُ

ولكن المتنبي طار في السماء مع العقاب وترك طرفة في الأرض على التراب» [2]. فإضافة المتنبي الجيدة للمعنى جعلته أحق به، وانتفت مسألة السرقة تماما. والفكرة أعادها أبو البقاء الرندي عندما تحدث عن الزيادة في المعنى المأخوذ بقوله: « فأما الزيادة فيغتفر بها ذنب السرقة، وربما فاز الآخذ بالمعنى وكان أولى به»[3].

إنّ كلا م أبي البقاء هذا، دليل على استمرار هذه الفكرة إلى النصف الأخير من القرن السابع الهجري. وهو ما يؤكد أنّ موقف الأندلسيين من الأخذ الأدبي، وتساهلهم في القضية لم يتغير خلال هذه القرون الثلاثة.

وأكد هذه الفكرة ابن دحية في ترجمته للشاعر بن حمديس: «ومما أخذه فملكه فاسترقه، واستوجبه بزيادته فيه على مبتكره واستحقه، قوله في وصف فارس سابق:

كَانَ لَهُ في الأُذْنِ عَينٌ بَصيرَةٌ تَرَى اليوم أَشْباحًا تمرُ به غَدَا

يُقَيد بالسَّبْقِ الأَوابِدِ فَوقَــهُ ولَو مَرَّ في آثَارِهِــنَ مُقيَّـدَا

[1] المتنبي: الديوان: 76/1.

[2] ابن بسام الذخيرة: ق2: 531/4.

[3] أبو البقاء الرندي: 243.

أخذه من قول امرؤ القيس بن حجرة وهو أول من قصد القصائد، وقيد الأوابد، فقال في لاميته المعلقة :[1]

وقَدْ أَغْتَدِي والطَّيرُ فِي وَكُنَاتِهَا   بمُنْجَرِدٍ قَيْدَ الأوابدِ هَيْكَلِ

وزيادة عبد الجبار قوله: «ولو مر في آثارهن مقيّدا، وتصدير هذا العجز بقوله: "أقيد بالسبق " مليح جدا »[2].

لكن هذا لا يعني أنهم كانوا معجبين بالسرقة في حدّ ذاتها أو يدعون إليها، فقد رفضوا السرقات المفضوحة التي يكتفي فيها الشاعر بأخذ المعنى كما هو، بل قد يقصر فيه .

قال ابن بسام معلقا على بيت للوزير الشاعر ابن عبدون: « وأما قوله: "كما كسرت على حُرَز عقاب " فما أولاه عليه بالعقاب إذ نسخ لفظ أبي الطيب كما تراه وقصّر أكثر مما شاء عن معناه، وهو :

يهزُّ الجَيشُ حَوْلَكَ جَانِبَيهِ   كَمَا نَفضَتْ جَنَاحَيهَا العُقَابُ»[3].

كما وقف ابن دحية عند هدا النوع من السرقات واكتفى بالتعليق عليها دون تحديدها ، من ذلك ما جاء في تعليقه على أبيات للشاعر المغربي أبو الطيب أحمد بن الحسين: « لقد أحسن هذا الشاعر ما شاء غير أن قوله : خطرت على وادي العذيب مأخوذة من قول الشاعر، وهو مهيار :

عَبَرْتُ عَلى الوادِي فحرَّمتُ مَاءَهُ   وَكَيفَ يَحِلُّ الماءُ أَكْثَرُهُ دَمُ »[4]

فاعتراضه بعبارة غير أن يدلنا على أن ابن دحية لم يكن يستحسن السرقة دائماً، فهو وإن كان لا يتشدد في الأخذ، ويرى أن التوارد مشروع، فإنه لا يستحسن إلا الأخذ الجيد، الذي لا يقل عن الإبداع والاختراع.

---

[1] امرؤ القيس: الديوان: 54.

[2] ابن دحية : المطرب: 56/55

[3] ابن بسام: الذخيرة: ق2: 531/4.

[4] – ابن دحية: المطرب: 46 .

وما يؤكد أنه لا يستحسن السرقة دائماً ولا يدعو إليها، قوله في تقديم الشاعر ابن وهبون: «ومن شعراء الأندلس وفحولها، البريء من مطروق الأشعار ومنحولها» [1]، فقد عد من مظاهر فحولة الشاعر براءته من انتحال الأشعار أو تداول المعاني المطروقة.

ومن مظاهر تساهلهم في قضية السرقة، استعمال لفظ الأخذ بدل السرقة، وهو لفظ يتردد عند معظم النقاد الأندلسيين في هذه الفترة .

واستعملوا ألفاظ وعبارات أخرى غير الأخذ، تنم عن التلطف والتسامح في هذه القضية، فابن بسام لم يكن يستعمل كلمة الأخذ، حين تكون السرقة غير واضحة، أو يرى أن الأمر لا يخرج عن حدود التشابه بين ألفاظ الشعراء ومعانيهم، فيستعمل في هذه الحالة « ألفاظ وعبارات معينة بعضها من الشائع المتداول بين الذين عالجوا هذا الضرب من النقد، ومن تلك العبارات قوله عن المعنى أو البيت من الشعر: "ذكرت به " أو "يلمح" قول فلان أو"ينظر" إليه من قريب...» [2].

وعند حديث البطليوسي عن قضية السرقة أو الأخذ في شعر المعري، نجده يتلطف ولا يستعمل هذين المصطلحين وإنما يشير إلى عملية الأخذ باستعمال مصطلحات مثل: المشابهة أو اللمح أو النظر أو المقابلة، « وهو في مصطلحاته دقيق لا يلقي الكلام إلا بعد ميزان» [3].

إنّ شيوع هذا النوع من المصطلحات عند جلّ النقاد الأندلسيين في هذه الفترة، يدلّ على شيوع فكرة معينة، مفادها أنه لم يعد ينظر إلى الأخذ الأدبي نظرة استنقاص، وإنما صارت مبدأ عام من مبادئ الإبداع مستوحى من فكرة التأثير والتّأثر، وحتمية التداخل بين النصوص، وهي بهذا المعنى أقرب إلى مفهوم التناص المعاصر منها إلى مفهوم السرقة القديم. حيث يصبح تداول المعاني من طبيعة الخلق الفني، وهو ما يدل على: « فهم عميق لعملية الإبداع الفني في

[1] - المصدر نفسه: 118.

[2] - علي بن محمد: ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة: 62 .

[3] - رضوان الداية: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: 198 .

الشعر، وما تشتمل عليه من تلازم وتداخل، بل حوار وتفاعل بين الإطار الثقافي العام والخاص للشاعر، وبين شخصيته الفنية الفاعلة في ذلك الإطار، فقد أدركوا أنّ الموروث الثقافي ينتقل إلى الشاعر عبر ألفاظ اللغة، مما يؤدي إلى أنّ اللفظة التي يوظفها الشاعر في إبداعه الفني تحمل أنفاس السابقين عليه، ولذا فالشاعر يعطي اللغة من عصره وشخصيته وفنه، وهي تعطيه من تاريخها وإرثها الحضاري».[1]

وإن كانت هذه الفكرة ليست جديدة أو حكرا على النقاد الأندلسيين، إلا أن الجديد يتمثل في الاتفاق عليها وشيوعها بينهم في هذه الفترة.

-أنواع المعاني :

أدرك النقاد الأندلسيون في هذه الفترة، أنه لا يمكن اعتبار كل تشابه سرقة، وهي فكرة كان قد أثارها النقاد المشارقة السابقون. فقد أشار القاضي الجرجاني إلى القضية بقوله: « فمتى نظرت فرأيت أنّ تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصبّ المستهام بالمخبول في حيرته، والسليم في سهره والسقيم في أنينه وتألمه، أمور متقررة في النفوس متصورة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمفحم، حكمت بأنّ السرقة عنها منتفية والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع.»[2]

وتحدّث عنها الآمدي وأشار إلى «أنّ السرق إنما هو في البديع المخترع الذي يختصّ به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال: أخذه عن غيره.»[3]

---

[1] أحمد سليم غانم: تداول المعاني بين الشعراء: 102.

[2] – القاضي الجرجاني: الوساطة : 183- 184.

[3] – الآمدي الموازنة : 313.

من هذا المبدأ الأساسي في النقد العربي، انطلق النقاد الأندلسيون في هذه القضية وقسموا المعاني إلى أقسام، بغية تحديد المعاني التي يباح فيها الأخذ والتي لا يباح فيها. قال حازم في الموضوع: «من المعاني ما يوجد مرتسما في كل فكر ومتصورا في كل خاطر، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، ومنها ما لا ارتسام له في خاطر وإنما يتهدى إليه بعض الأفكار في وقت ما فيكون من استنباطه. فالقسم الأول هي المعاني التي يقال فيها إنها كثرت وشاعت، والقسم الثاني ما يقال فيه إنه قلّ أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير، والقسم الثالث هو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره»[1] ونستنبط من كلام حازم وأقوال غيره من النقاد الأندلسيين أنهم كانوا يرون أنّ المعاني ثلاثة أنواع:

1-**المعاني المخترعة**: وهي المعاني الفريدة التي ابتدعها أصحابها، فاستحقوا ملكيتها، ولا يحقّ لمن جاء بعدهم أخذها أو توليد معاني أخرى منها لروعتها وندرتها، وقد سموها المعاني العقم. وجدنا هذا التعبير عند ابن دحية في المطرب، وكان يعجب بالمعاني المبتدعة، التي انفرد بها أصحابها، حيث قال: «ومن أحسن ما رأيت فيه مما انفرد قائله بمعناه، ولم يشركه فيه أحد سواه قول أبي مروان عبد الله بن سُريّة البلنسي:

دَبَّ العِذارُ بخدِّهِ ثُمّ انْثَـــــنَى لما دَنَا مِنْ لثم فيهِ الأَشْنبِ

لا غَرو إِن خَشِي الرَّدَى في لَثمِهِ فالرّيق سُمٌّ قاتَـلُ للعقــربِ

وما أوردناه في العذار من النظم من المعاني العقم» [2]، واستعمل هذا التعبير أيضا حازم القرطاجني وهي عنده المعاني النادرة التي «لا تلقح ولا تحصل عنها نتيجة ولا يقتدح عنها ما يجري مجراها من المعاني، فلذلك تحاماها الشعراء وسلموها لأصحابها، علما منهم أنّ من تعرض لها مفتضح »[3].

---

[1] - حازم : المنهاج: 193.

[2] - ابن دحية المطرب: 137.

[3] -حازم المنهاج: 194.

وقد أبدوا إعجابهم وافتتانهم بهذا النوع من المعاني، فتحدث البطليوسي عند شرحه لشعر المعري عن المعاني التي عدّها من اختراعه وإبداعه، ولم يسبقه إليها شاعر. وقد ساعدته ثقافته الواسعة على إصدار هذا النوع من الأحكام. وهو لا يطلق الحكم إلا إذا ربطه بما يحفظ من الشعر. لذلك نجده يستعمل في هذه الأحكام عبارات من قبيل: ولا أحفظ هذا المعنى لغيره، ولا أعرف له نظيرا، مثال على ذلك تعليقه على هذا تعليقه على بيت المعري:

« عَلِمٌ كَنَظمِ العِقْدِ يِحسُنُ تَحْتَهُ مَعْنَاهُ حُسْنَ الماءِ تَحْتَ حَبَابِهِ

أمّا تشبيه الكلام بالدّر فكثير قد تجاذبه الناس قديما وحديثا. وأمّا تشبيه المعنى تحت اللفظ بالماء تحت الحباب فلا أعرف له نظيرا في شيء من شعر المتقدمين ولا المتأخرين.»[1]

واستطاع ابن بسام أن يضع يده على المخترع من المعاني ويرده إلى أصحابها في حالة استيلاء غيرهم من الشعراء عليها. والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى في الذخيرة، يمكننا أن نكتفي بواحد منها هنا، قال معلقا على بيت لعبادة بن ماء السماء :

«كأنّما شيَّبَها شَاربُ أَمسَكَها في كَفهِ سَرمَدا

وهذا البيت أراه اخترع معناه.»[2] واستطاع أن يتبين الأخذ في هذا المعنى لابن صارة الشنتيري ويحدد مبتدع هذا المعنى: « قوله:" ولو بنى وكره في دارة القمر" من قول المعري :

ولو أَنّني في هَالَةِ البَدرِ قَاعِدٌ لما هَابَ يومي رِفعَتي وجَلالي

وأظن أبا ذؤيب افتتحه بقوله:

ولو أنّني استودَعْتُهُ الشّمسَ لارتَقَتْ إليهِ المنايا عَيْنُهَا أو رَسُولُهَا»[3]

2-**المعاني المسبوق إليها**: وهي نوع من المعاني التي لم يشع تداولها حتى أصبحت من البديع المشترك الذي لا مجال فيه للحديث عن السرقة. كما أنها ليست من المعاني المخترعة التي انفرد

[1] - البطليوسي: شروح سقط الزند: السفر الثاني: 791.

[2] - ابن بسام : الذخيرة: ق1: 365/1.

[3] - المصدر نفسه: ق2: 641/4.

بها أصحابها، وصارت ملكا خاصا لهم لروعتها وندرتها. بل هي نوع بين ذلك، شاعت بنسبة محدودة، والسرقة فيها واردة بنوع من أنواعها.

وتمكن النقاد الأندلسيون بفضل ثقافتهم الواسعة من تحديد هذا النوع من المعاني وإرجاعها إلى أصحابها. ومن أكثرهم اقتدارا في هذا الموضوع ابن بسام، فما أكثر المعاني الدقيقة التي تمكّن من ردّها إلى أصحابها، وقد سبقت الإشارة إلى بعضها في الحديث عن مصطلحات الأخذ.

ولم يكتف نقاد هذه الفترة بتتبع أصول المعاني في الشعر، بل تمكنوا من استبيانها في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وكلام العرب. نجد هذا النوع من البحث عند البطليوسي الذي انكبّ على شعر المعري، فبيّن ما كان أصيلا مبتدعا من معانيه، وما كان فيه ظلال نصوص أخرى.

-الاقتباس من القرآن الكريم: « قال المعري:

وإذَا الأَرْضُ وهِي غَبْراءُ صَارتْ مِنْ دَمِ الطَّعنِ وردَةٌ كالدِّهَانِ

هذا مأخوذ من قوله تعالى: ﴿فَإِذَا انْشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وردةً كَالدِّهَانِ﴾[1] »[2].

والفكرة ذاتها أثارها ابن بسام عندما علّق على بيت للقسطلي في مدح الوزير عيسى بن سعيد القطاع: « وإنّي في أَفياءِ ظِلِكَ أشْتَكي شِكيَةَ موسَى إِذْ تَولَى إَلى الظِّلِ

وهذا البيت من لفظ القرآن العزيز، قد أقدمت على مثل هذا جماعة من الشعراء من محدثين وقدماء، فمن متسوّر، ومن آخذ معتذر...»[3]. لقد أثار ابن بسام القضية هنا من منظور النقد الديني، بينما أشار إليها البطليوسي في إطار تداول المعاني وأخذها دون أي خلفية.

-الاقتباس من الحديث النبوي: « قال المعري:

وجَلَو غَمْرَةَ الوغَى بِوجوهٍ حَسُنَتْ فَهي مَعْدَنُ الإحسَانِ

---

[1] -الرحمن: 36 .

[2]- البطليوسي: شروح سقط الزند: ق1 : 554.

[3] – ابن بسام: الذخيرة : ق1: 70/1.

...وقوله: حسنت فهي معدن الإحسان، منظوم من قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: ﴿ أُطْلُبُوا الخَيْرَ عِنْدَ حِسَانِ الوُجُوهِ﴾ »[1].

-الأخذ من كلام العرب: « قال المعري :

وَلما لمْ يُسَابِقْهُنَّ شَيءٌ   مِنَ الحيوانِ سَابَقْنَ الظِلالا

...لما لم تجد شيئا من الحيوان يسابقها ولا يباريها، ورأت ظلال أشخاصها تناهضها حيثما نهضت وتسرع معها إذا أسرعت، أنفت من أن ترى شيئا يتعاطى مجاراتها والسعي معها وتوهمت أنها خيل تسابقها...وكأنما تنبه على هذا المعنى بقول العرب :" أغرّ من ظبي مقمر" وقولهم:" تركته ترك ظبي ظله" ..وذلك أنّ الظبي يرى ظله في القمر فيلعب معه ويتوهم أنه ظبي آخر يلاعبه فإذا ملّ من ملاعبته وتبين له أنه ظله تركه»[2].

ويبدو أنّ ثقافة البطليوسي الأدبية واطلاعه الواسع، قد ساعداه على الوصول إلى هذا النوع من الملاحظات الدقيقة .

3-**المعاني المتداولة:** وهي المعاني التي شاع تداولها فلم تعد السرقة واردة فيها. وهي التي وصفها حازم بأنها مرتسمة في كل فكر ومتصورة في كل خاطر، وهي المعاني المشتركة التي أشرنا سابقا إلى حديث النقاد العرب عنها، واتفاقهم على انتفاء السرقة فيها كما رأينا في نصي القاضي الجرجاني والآمدي.

ونجد ابن بسام يستعمل مصطلحات متعددة للدلالة على هذا النوع من المعاني، من ذلك ما جاء في قوله بعد أن أورد بيتا لابن زيدون: « وقوله :" ويغني عن المدح اكتفاؤه بسروره..."معنى متداول ».[3] واستعمل مصطلحات أخرى من هذا القبيل منها: من مشهور المعاني، معنى مشهور القول فيه، من متداولات المعاني...

[1] المصدر السابق: ق2 : 456.
[2] المصدر نفسه: ق1: 47.
[3] -الذخيرة: ابن بسام:ق1 :273/1.

ويذهب حازم إلى أنّ هذا النوع من المعاني:« لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه، لأن الناس في وجدانها ثابتة مرتسخة في خواطرهم سواء، ولا فضل فيها لأحد على أحد إلا بحسن تأليف اللفظ »[1].

فهو يرى أنّ هذا النوع من المعاني تشترك فيه الأفهام ولا ينفرد به أحد، ومع ذلك هناك مجال للتفاضل فيه وهو حسن تأليف اللفظ. فرغم أنّ هذا النوع من المعاني شائع إلا أنّ الصياغة اللفظية المتفردة لها دور في تميز المعنى وتفرده.

وهذا الكلام يقودنا للحديث عن اللفظ والمعنى عند حازم وعلاقتهما بالنظم والأسلوب، فحازم يميز بين الأسلوب والنظم، فيرجع الأول إلى المعاني والثاني إلى الألفاظ في قوله :
«...وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأنّ الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطّراد من أوصاف جهة على جهة. فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يُعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب »[2].

إنّ حسن التعبير والصياغة عند حازم يرتبط بالتّأنق والإجادة في إحكام العبارة، « وبالتأنّق طلب الغاية القصوى من الإبداع في وضع بعض أجزاء العبارات والمعاني من بعض وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك. فإنّ العبارة إذا استجدّت مادتها وتأنّق الناظم في تحسين الهيئة التأليفية فيها وقعت من النفوس أحسن موقع.»[3]

3-حازم: المنهاج: 192 -193.

[2] -المصدر السابق:363.

[3] -المصدر نفسه: 215- 216.

«وتتسم المعاني أو الأفكار العامة بالثبات والنفاد في آن، بينما يتسم التأليف أو التركيب أو الفكرة الخاصة ذات البعد الفني، بالانطلاق والتجدد وعدم المحدودية، وهي التي يتجلى فيها إبداع الشاعر في استخدامه لها استخداما خاصا.»[1]

والفكرة المتوخاة هنا، أن حسن الصياغة، أو النظم عند حازم، أو بلغة العصر الاستعمال الخاص والمتفرد للغة، هو الذي يصنع الشعر ويخلق من المعنى العادي الشائع معنى متفردا، بناء على تفرّد الشاعر في اختيار الألفاظ وترتيبها.

-مراتب الأخذ:

يتفق معظم النقاد العرب القدماء، على أنّ تداول المعاني بين الشعراء حتمية لا مفر منها، فقد ذهب أبو هلال العسكري إلى أنه: « قد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم، فليس على أحد فيه عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله، أو أخذه فأفسده، وقصّر فيه عن من تقدمه والحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى، يأخذه في سترة فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به»[2].

«لقد بيّن أبو هلال العسكري أنّ المعاني مشتركة في العلم بها بين الناس، ولكن تقع المزية والتمايز بينها في الصياغة الفنية، فبقدر تصرف الشاعر في الصياغة، وبمدى قدرته على الإضافة والحذف والتحوير وإعادة التنسيق والتوزيع بين الدال والمدلول لإنتاج الدلالة الجديدة في إبداعه، بقدر ما يحظى من تأثير في المتلقي...»[3].

لقد فهم النقاد الأندلسيون هذه الحقيقة أيضا، ونظروا إلى الأخذ الأدبي باعتباره ظاهرة بديهية في الفكر الإنساني، تعبر عن حاجة اللاحق إلى السابق، وضرورة تلاقي الأفكار وتناقحها. وكانوا أكثر انفتاحا في هذه القضية من النقاد المشارقة، حتى اعتبروا إجادة السرقة موهبة واقتدار فني.

---

[1] أحمد سليم غانم: تداول المعاني بين الشعراء : 105.

[2]-العسكري: كتاب الصناعتين : 203- 204 .

[3]-أحمد سليم غانم: تداول المعاني بين الشعراء: 112.

فقد قال ابن بسام معجبا ببيت للشاعر الأندلسي محمد بن عبدون: « وقوله "...ترقص في ألفاظهنَّ المعانيا..." من سرقاته الغريبة واختلاساته العجيبة، تدقّ عن أعداد المباني وإنها من خفيات المعاني»[1]. إنها مبالغة في استحباب السرقة وإباحتها، لا نجدها إلا عند الأندلسيين، وفي هذه الفترة تحديدا.

إذا فالسرقة الأدبية أضحت فنا ومهارة أدبية، لا يقتدر عليها إلا الأديب الموهوب الذي يعرف كيف يشكّل المعنى المأخوذ تشكيلا جديدا، ويبثّ فيه من روحه وفنه ما يجعله أحقّ به. وبالمقابل رفضوا السرقة المكشوفة المباشرة، التي لا إبداع فيها ولا تجديد. ومن هذا المنطلق تحدثوا عن مراتب الأخذ.

فأشار الشريشي إلى أنّ السرقات ثلاثة أنواع : سلخ ومسخ ونسخ.[2] دون أن يعلق على هذه الأنواع الثلاث. أما أبو البقاء الرندي فقد خصّص فصلا لمراتب الأخذ، وحدّدها بثلاثة أنواع:
1-الزيادة: « فأما الزيادة فيغتفر بها ذنب السرقة وربما فاز الآخذ بالمعنى وكان به أولى، وذلك بأحد ثلاثة أشياء: زيادة المعنى، وحسن العبارة، والاختصار» [3]. لا يخرج هذا الكلام عن الفكرة التي قال بها النقاد العرب الأوائل وصارت مبدأ عند النقاد الأندلسيين، وهي أنّ حسن الأخذ لا يقل عن الإبداع، ويعطي صاحبه حق التفرد بالمعنى. ويعزّز الرندي كلامه بأمثلة.
2-المساواة: وهو أن يأخذ الشاعر دون زيادة. ومثّل لهذا النوع بجملة من الأمثلة.[4]
3-التقصير: واكتفى بإيراد الأمثلة على هذا النوع دون شرح.[5]

وقد سبق ذكر أمثلة على هذه الأنواع الثلاثة لنقاد أندلسيين آخرين، كالشريشي وابن بسام وابن دحية . وهو ما يدل على هذه الأنواع والمراتب في الأخذ.

[1]-ابن بسام: الذخيرة : ق2: 529/2.
[2]-ينظر : الشريشي: شرح مقامات الحريري: 79/3.
[3]-أبو البقاء الرندي: الوافي: 241.
[4] ينظر: المصدر نفسه: 243.
[5] - ينظر: المصدر نفسه : 243.

وتطرق حازم القرطاجني للقضية مشيرا إلى أنّ: « مراتب الشعراء فيما يلمون به من المعاني أربعة: اختراع واستحقاق وشركة وسرقة. فالاختراع هو الغاية في الإحسان، والاستحقاق تال له، والشركة منها ما يساوي الآخر فيه الأول فهذا لا عيب فيه، ومنها ما ينحطُّ فيه الأول عن الآخر عن الأول فهذا معيب، والسرقة كلّها معيبة وإن كان بعضها أشد قبحا من بعض»[1].

يبدو من كلام حازم أنّه أكثر تشدّدا في إباحة السرقة، إذا قارناه بغيره من النقاد الأندلسيين، بدليل كلامه السابق. ومع ذلك فهو لا يرفضها مطلقا إلا في المعاني النادرة، أو المعاني العقم كما سماها، فهذا النوع من المعاني: «...متحامى من الشعراء لقلة الطمع في نيله إذ لا يكون المعنى من الغرابة والحسن بحيث مرت العصور وتعاورت ذلك الموصوف الألسنة فلم تتغلغل الأفكار إلى مكمنه إلا وهو من ضيق المجال وبعد الغور بحيث لا يوجد التهدّي إلى مثله والتنبّه إلى مظنّة وجدانه في كل فكر، بل ذلك مقصور على بعض الأفكار وموجود لها في بعض الأحوال دون بعض»[2].

وحتى هذا النوع من المعاني، قد يوفق الشاعر إلى تناوله تناولا جديدا فيه شيء من الزيادة الحسنة. وجاء حازم بمثال وحيد على ذلك، وهو تناول ابن الرومي لمعنى عنترة الشهير في وصف الذباب: « ألا ترى أنّهم عابوا على ابن الرومي– وحظه من الاختراع الحظ الأوفر — تعرضه لقول عنترة[3]:

وخلا الذّبَابُ بها يُغَنّي وحده هَـزْجا كَفعل الشـارب المـترنّمِ

غَـرِدا يـسِـنّ ذِراعـه بِذراِعَـهَ قدحَ المِكِبِّ على الزّناد الأَجذَمِ

بقوله يصف روضة :

وغَـرَّد ربعـيّ الـذّبـاب خِـلالهَا كما حَثحَثَ النّشوان صَنجا مُشَرّعا

[1] – حازم: المنهاج:196.

[2] – المصدر السابق: 194.

[3] – عنترة: الديوان، شرح: يوسف عيد، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت: 1413هـ - 1992م: 16.

فَكانت لها زِنجُ الذُّبابَ هناكم على شـدوات الطّير ضَـربا مـوقّعـا

على أنّ ابن الرومي قد نحا نحوا آخر، حين جعل تغريد ابن الذباب ضربا موقّعا على شدوات الطير. وهذا تخييل محرك إلى ما قصد ابن الرومي تحريك النفوس إليه و إيلاعها به. فمثل هذه المعاني النادرة إذا وقع فيها مثل قول ابن الرومي ووقع فيها زيادة ما من جهة، وإن كان فيها تقصير من جهة أخرى، يجب أن يُصفح عن قائليها في ما وقع لهم من التقصير إذا لهم بإزاء ذلك زيادة وإن كان ما قصّروا عنه أجّل مما زادوا هذا إذا لم يكن بين المقصّر عنه والمزيد تفاوت كبير»[1].

هذا الكلام لحازم أكبر دليل على انفتاح الأندلسيين في قضية الأخذ وتداول المعاني، فمعروف أنّ النقاد العرب يتفقون على عدم جواز الأخذ في المعاني المخترعة، وحازم نفسه أكد ذلك، لكنه هنا يستدرك ويذهب إلى أنّه يجوز للشاعر أن يتناول معنى نادرا وتستجاد زيادته في ذلك إذا كانت زيادة حسنة.

ومن شروط الإجادة في الأخذ التي تحدّثوا عنها، ما أشار إليه ابن بسام معتمدا رأي ابن شهيد في حسن الأخذ: «وقد تقدم القول من تحيل حذاق الصناعة في أخذ المعاني أن نترك القافية والوزن، وكذلك يجب أن يقصد إلى التطويل إذا قصّر المتقدم، ألا ترى قول أبي عامر بن شهيد حين سمع الرمادي يقول:

ولم أَرَ أحلى مِـنْ تبسّـمِ أَعـينِ غدَاةَ النَّوى عَن لؤلؤ كَانَ كَامِنا

فقال أبو عامر:

ولما فَشَا بالدَّمعِ من سِرِّ وجدِنا إلى كَاشِحينا ما القُلوبُ كَـواتِمُ

فقام بهذا التركيب ما نسبت له حيلة التطويل»[2].

ومن طرق الإجادة أيضا قلب المعنى كما بيّنه ابن بسام في هذا المثال:

---

[1] - حازم: المنهاج : 194-195.

[2] - ابن بسام: الذخيرة : ق1 :1/ 276.

قال ابن شرف :

عَجِبتُ مِنهُ وأحشَائِي مَنازِلُهُ كيف استَقَر بها من كثرة القَلقِ

وقلب هذا المعنى بعض فتيان وقتنا وهو الأديب أبو بكر بن بقي فقال :

أبْعَدتُهُ عَنْ أضلُعٍ تَشْتَاقُهُ كي لا يَنَامُ على وسَادٍ خَافِقٍ[1]

ومنها اختصار المعنى كما ذهب إلى ذلك ابن دحية: « كنا نعجب بقول البحتري ونستغربه في قوله لجعفر المتوكل:

فلو أنّ مُشتاقاً تَكلّفَ غيرَ ما في وُسعِهِ لسعَى إليكَ المنبرُ[2]

حتى رأينا قول الغزال، وعلمنا أنّه سبق إليه بزمانه، على أنّ البحتري استحقّه أيضا بإحسانه، لأنّه أتى بالمعنى في بيت واحد، واختصره اختصارا حسنا» [3]. وكان سبق أن أورد أبياتا للغزال في المدح في نفس معنى بيت البحتري.

ورأى أبو البقاء الرندي أنّ الآخذ أحقّ بالمعنى إذا تناوله بإحدى الطرق التالية: « زيادة المعنى، وحسن العبارة، والاختصار» [4]. وذهب حازم إلى أنّ الأخذ جائز في المعاني المشتركة، أو القليلة التداول بشروط: « منها أن يركّب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضع أحقّ به من الموضع الذي هو فيه؛ ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضدّ ما سلك الأول، ومن ذلك أن يركّب عليه عبارة أحسن من الأولى...فما وجد فيه شرط من هذه الشروط أو ما جرى مجراها فسائغة مجاذبة الشاعر فيه مَن تقدّمه، وما ليس داخلا تحت تلك الشروط وما جرى مجراها ممّا يزيد في المعنى زيادة مقبولة فهو سرقة محضة »[5].

---

[1] – ينظر: المصدر نفسه : ق1 : 74/1.

[2] – البحتري: الديوان، دط، دار صادر، بيروت: دت: 24/1.

[3] – ابن دحية: المطرب : 134-135.

[4] – أبو البقاء الرندي : الوافي: 241.

[5] – حازم: المنهاج : 193-194.

إنّ حازم قد حدّد للشعراء شروطا واضحة، ووضع قانونا صارما للأخذ الأدبي. وأي عملية أخذ خارجة عن هذه الشروط ومخالفة لهذا القانون تعتبر سرقة محضة. ومع هذا فحازم لم ينشغل كثيرا بقضية السرقات وتفريعاتها. لأنّه كان يدرك أنّها أخذت حقها في دراسات السابقين، وأي كلام فيها لن يكون إلا إعادة واجترار فارغ.

وتعرض النقاد الأندلسيون لنوع طريف من السرقة الأدبية، وهو ما تعرض له ابن عبد الغفور الكلاعي في كتابه: (إحكام صنعة الكلام)، ويتمثل في أن يحلي الكاتب رسائله بمعان مأخوذة من أبيات شعرية. قال في هذا المضمار: « ومن الكتاب من يحلّي رسائله بحلّ المنظوم، ويرصّع كلامه بنثر الموزون، وهي طريقة للكتّاب أنيقة :

أَلا إنّ حَلَّ الشَّعْرِ زِينَةُ كَاتِبٍ   ولَكنّ منهُم مَنْ يحِلُّ فَيعْقِدُ

ونظير ذلك قول أبي المغيرة بن حزم: لكنه أمير من وراء سجف يسعى بلا رجل ويصول بلا كف. وإنما حلّ عقد أبي الطيب حيث يقول:[1]

ومَا المَوتُ إلا سَارِقٌ دَقَّ شخْصُهُ   يَصُولُ بِلا كَفٍّ، ويسعَى بِلا رِجلِ

وقلما تمضي رسالة لأبي المغيرة، إلا وهي على شعر أبي الطيب مُغيرة. ولم يزل علية الكتاب يقرعون مع أبي الطيب هذا الباب»[2].

وهذا عكس ما أشار إليه البطليوسي، عندما تحدّث عن قيام المعري بأخذ معاني بعض أبياته من القرآن الكريم والحديث الشريف وكلام العرب.

وأشار ابن بسام إلى هذا النوع من الأخذ حين ترجم لأبي مروان عبد الملك بن زيادة الطبني، فأشار إلى عبارة رأى أنّ أبا مروان حلّها من الشعر. [3] أما نظم النثر فأمثلته كثيرة في الذخيرة، منها: تعليقه على بيت للوزير أبي حفص الهوزني: « ...يشير إلى معنى الحديث : ﴿قُلُوبُ

---

[1] – المتنبي: الديوان: 48/3.

[2] – الكلاعي: إحكام صنعة الكلام : 140 –141.

[3] – ينظر: ابن بسام : الذخيرة : ق1 : 450/1.

المؤمِنِينَ أَجْنَادٌ مُجُنْدَةٌ، مَا تَعارَفَ مِنْهَا اِئْتَلَفَ، وَمَا تَنَاكَر مِنْهَا اِخْتَلَفَ﴾ »[1]. واعتبر أنّ بيتا لابن عمار مأخوذ من قول الفيلسوف: « قد تكلّمت بكلام لو مُدِح به الدهر لما دارت عليّ صروفه».[2]

وإن كان ناقد أندلسي آخر، من نقاد هذه المرحلة، هو ابن خيرة المواعيني، اعتبر هاتين الطريقتين من أنواع البديع، إضافة إلى أنهما لون من ألوان الأخذ الأدبي، يقول في هذا الإطار: « ومن أحسن ضروب البديع نثر المنظوم ونظم المنثور. فأما حلّ الشعر فهو شأن حذّاق كتاب هذا الزمان، وفيه من الجمال فنون، منها أن يدل على حفالة أدب المغير واتساع الحفظ والتيسر، ومنها التّأتي لسبك اللفظ. وقد قيل إنّ حاكي المثل إذا وقع في موقعه وأخذ حقه، أسند به من قائله الأول وموجده. وأما نظم المنثور فأصعب من حلّه مخافة الحشو...»[3].

إنّ تنبّه المواعيني إلى أنّ نظم المنثور أصعب من حلّه، يدل على إدراك عميق ووعي كبير بالفروق الجوهرية بين الشعر والنثر. وهو ما لم يدركه كثير من النقاد المشارقة، عندما تعرضوا لقضية نظم المنثور، « وتوقف بعضهم أمام عدد من نماذجه مبينا اشتراكها في المعنى الأصلي؛ ولكنّ أحد منهم لم يحاول الإشارة إلى مدى تأثير النوع الأدبي: الشعر والنثر، في طبيعة أداء المعنى، أو ما هي التحولات الأساسية التي تطرأ على المعنى عند تحوله من سياق النثر، بكل ما له من سمات وخصائص فنية إلى سياق الشعر بكل ما له من سمات وخصائص فنية مختلفة »[4].

ووصف الكلاعي لهذه الطريقة بأنها "طريقة أنيقة" يؤكد بوضوح ما استنتجناه من انفتاح الأندلسيين في قضية الأخذ الأدبي. فالأمر عندهم: يخرج عن حدّ السرقة ليدخل في إطار مفهوم تداول المعاني، حيث يصبح عمل الناقد منصبا على ملاحظة حركة معنى أصلي واحد عند غير

---

[1] – المصدر نفسه: ق2 : 73/3.

[2] – المصدر نفسه: ق2 : 309/3.

[3] – المواعيني: الريحان والريعان: 384/1.

[4] – محمد مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة: 244.

واحد من الشعراء.[1] هي الفكرة التي صدر عنها أعلام النقد العربي في عصوره الزاهرة كالقاضي الجرجاني والآمدي، فقد كانوا على وعي بعدم فعالية مبدأ السرقة كأساس للتقويم النقدي.[2]

وهو ما ذهب إليه الآمدي حين قال: « وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوي هذين الشاعرين؛ لأنني قد قدّمت القول في أنّ من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوي الشعراء، وخاصة المتأخرين إذ كان هذا بابا ما تعرّى منه متقدّم ولا متأخر، ولكنّ أصحاب أبي تمام ادعوا أنّه أول وسابق، وأنّه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس؛ ووجب من أجل ذلك إخراج ما أخذه البحتري أيضا من معاني الشعراء »[3].

وإذا كانت السرقات لم تعد عند هؤلاء من كبير مساوئ الشعراء، فإنها صارت عند النقاد الأندلسيين في هذه العصور المتأخرة أمرا بديهيا، بل صار حسن الأخذ مما يمدح به الشاعر كما رأينا.

ولعلّ قناعة نقاد القرن الرابع بهامشية مآخذ السرقات بالنسبة للشعر المحدث ارتبطت بمبدأين يتصلان بإبداع المعاني؛ وهما: نفاد المعاني، وتواردهما.[4] كما أكّد ذلك القاضي الجرجاني: «ومتى أنصفت علمت أنّ أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد من المذمة؛ لأنّ من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها؛ وإنما يحصل على بقايا: إما أن تكون رغبة عنها، واستهانة بها، أو لبعد مطلبها، واعتياص مرامها، وتعذّر الوصول إليها؛ ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم بيتا يحسبه فردا مخترعا، ثم تصفّح الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له

---

[1] – ينظر: عثمان موافي: الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم (تاريخها وقضاياها)، الطبعة الثالثة ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية :1998: 217.

[2] – ينظر: المرجع السابق: 232.

[3] – الآمدي: الموازنة : 273.

[4] – ينظر: محمد مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة : 232.

مثالا يغضّ من حسنه؛ ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بتّ الحكم على شاعر بالسرقة»[1].

ومعروف عند دارس النقد العربي القديم، أنّ هذه الفكرة كانت قناعة مشتركة بين نقاد هذه المرحلة. فقد أثارها – إضافة إلى القاضي الجرجاني- كل من: ابن طباطبا والآمدي والعسكري والحاتمي. ويبدو أنّ هذه القناعة ترّسخت عند أهل الصنعة ونقاد الأدب، لينتفي بمقتضاها قبح السرقة، ويصبح تداول المعاني في الأدب والشعر حتمية لا مفر منها فلم يجد النقاد مخرجا إلا محاولة تقنين الأخذ وتحديد الشروط الفنية له كما أشرنا سابقا. وحاول حازم القرطاجني أن يجمل هذه الشروط في نقاط محددة، عندما دعا الأديب والشاعر إلى ضرورة إيراد المعاني المأخوذة بإحدى الطرق التالية: «...بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك أو يضمَّنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحقّ به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فيه فائدة فيتمّمه أو يتمّم به أو يحسّن العبارة خاصة أو يصيّر المنثور منظوما أو المنظوم منثورا خاصة»[2].

هذه الآليات والأدوات هي خلاصة ما وصل إليه النقد العربي في قضية تداول المعاني. هذا النقد الذي آمن في مختلف العصور بحتمية هذا التداول، وأهمية التداخل والتفاعل النصي. وأدرك أنّ: «الفن الشعري ذو طبيعة متحركة، ويعدّ عند الشاعر المتأخر امتدادا طبيعيا للشعراء المتقدمين عليه، الذين تمثّل فنهم الشعري، فأصبح فنه وكأنّه خلاصة للاتجاهات الفنية لهم...»[3].

وهو ما ذهب إليه الثعالبي عندما قال: « لما كان الشعر عمدة الأدب، وعلم العرب، الذي اختصت به عن سائر الأمم... كانت أشعار الإسلاميين أرق من أشعار الجاهليين، وأشعار

---

[1] – القاضي الجرجاني: الوساطة: 214-215

[2] – حازم : المنهاج: 39.

[3] – أحمد سليم غانم: تداول المعاني بين الشعراء : 110.

المحدثين ألطف من أشعار المتقدمين، وأشعار المولدين أبدع من أشعار المحدثين، وكانت أشعار العصريين أجمع لنوادر المحاسن، وأعظم للطائف البدائع من أشعار سائر المذكورين، لانتهائها إلى أبعد غايات الحسن وبلوغها أقصى نهايات الجودة والظرف، تكاد تخرج من باب الإعجاب إلى الإعجاز، ومن حدّ الشعر إلى السحر، فكأنّ الزمان آدخر لنا من نتائج خواطرهم وثمرات قرائحهم، وأبكار أفكارهم، أتمّ الألفاظ والمعاني استيفاء لأقسام البراعة، وأوفرها نصيبا من كمال الصناعة ورونق الطلاوة»[1].

هذا لا يخرج عن المفهوم المعاصر لتداخل النصوص أو التناصية، التي ترى أنّه لا يوجد نصّ بريء يخلو من آثار نصوص أخرى، بل كل نصّ — كما تقول الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا– هو لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى. وبذلك يصبح النص عالما مهولا من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسّس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية.[2]

هذه الفكرة التي انتهى إليها النقد العربي في عصوره المتأخرة، باتت حتمية مؤكدة عند النقاد الأندلسيين في هذه القرون الأخيرة من عمر الحضارة العربية الإسلامية.

-مصطلحات الأخذ الأدبي:

لم يحتفِ النقد العربي القديم بقضية نقدية، كما احتفى بقضية السرقات. وكان من نتائج هذا الاهتمام أن تعددت الأنواع والأسماء، وكثرت المصطلحات. وكلما اتسعت ثقافة الشاعر، صعب تحديد سرقاته، وهو ما دعا القاضي الجرجاني إلى القول: « ...وهذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرّز. وليس كلّ من تعرّض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله. ولست تعدّ من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه

[1] – أبو منصور الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: تحقيق: مفيد محمد قميحة، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت: 1420هـ- 2000م: 25-26.

[2] – ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، الطبعة السادسة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، بيوت –لبنان: 2006: 16-17.

ومنازله، فتميز بين السّرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة...»[1].

والواقع أنّ القضية أشبعت دراسة في عصور النقد العربي الزاهرة، فتوضّحت أسسها ومقاييسها، ومواضع وجودها وانتفائها، وتحددت مصطلحاتها. ولم يكن للمتأخرين من فضل في الموضوع إلا جمع هذه المصطلحات وتنظيمها وشرحها، والتي يبدو أنها « قد ثبتت في عصر ابن رشيق ولم تعد قابلة للتغيير أو التعديل. لأنّ كل البلاغيين الذين أتوا بعد ذلك قد استخدموها كما هي مثبتة في العمدة»[2].

ولا يقلّ دور النقاد الأندلسيين الأوائل عن إخوانهم المشارقة في إثراء موضوع السرقات. فكان ممن تعرض للقضية من الأندلسيين: ابن شهيد والأعلم وابن سيده، وإن « غلب على هؤلاء الجانب التطبيقي في الدراسة نظرا لأنّ المؤلفات التي عرضوا فيها لدراسة السرقات من الشروح الأدبية للأشعار مما مكنهم من قياس مدى التقارب أو التباعد بين الأبيات الشعرية والحكم بالسرقة أو نفيه على نحو على سعة الثقافة ووفرة المحصول الأدبي ورهافة الحسّ الفني. وقد تميز درسهم للسرقات بالإنصاف والموضوعية، باستثناء ابن شهيد الذي درس السرقات دراسة سريعة بدافع شخصي وليس بدافع موضوعي»[3].

فما هو دور النقاد الأندلسيين في هذه الفترة المدروسة، في موضوع مصطلحات الأخذ، هل كانت لهم بصمات، أم أنهم لم يضيفوا شيئا للقضية واكتفوا بترديد آراء النقاد العرب السابقين؟ في الحقيقة لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال إجابة قطعية محدّدة، لأنّ الأمر يختلف من ناقد إلى آخر.

[1] – القاضي الجرجاني: الوساطة: 183.

[2] – مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي.

[3] – أحمد محمود المصري: قضايا نقدية (قراءة في تراث العرب النقدي)، الطبعة الأولى، دار الوفاء، الإسكندرية: 2007 : 152.

لم يعر البطليوسي مصطلحات السرقة وتقسيماتها كبير عناية، فعمله في شرح شعر المعري كان ذا طبيعة تطبيقية، فقد اقتصر على تبيين مواضع الأخذ في شعر المعري، وردّها إلى أصولها. وفي المقابل الإشادة بالمخترع والمبتدع من معانيه.

أمّا الشريشي فتطرق إلى الموضوع في شرحه لمقامات الحريري، مبيّنا أنّه قد أخذها من كتاب (المنصف) لابن وكيع دون أي إضافة، يقول: «وتقسيم الحريري السرقة في قوله: سلخ ومسخ ونسخ، يدخل تحت أحكام السرقات التي عدّها أبو محمد الحسين بن علي بن وكيع رحمه الله تعالى في كتابه المترجم بالمنصف في الدلالات على سرقات المتنبي، فإنّه جعلها عشرين وجها، عشرة أوجه يُغفر في سرقتها ذنب الشاعر للدلالة على فطنته...»[1].

ثم شرع في تعديد وتبيين السرقات العشر المحمودة، والسرقات العشر المذمومة كما ذكرها ابن وكيع تماما[2] ولم يزد شيئا، وإن كانت له أحيانا بعض الإشارات إلى سرقات الشعراء من بعضهم بعضا.

أما ابن بسام فقد أتاح له وجوده في نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الهجري، الاطّلاع على أمهات كتب النقد العربي، الأمر الذي جعله يكتسب تصورا متكاملا عن قضية السرقات، ويلم بالمصطلحات التي وضعها النقاد في الموضوع، ويدرك الفروق الدقيقة بينها. لذلك نجده « يستخدم المصطلحات الخاصة بالسرقة ببراعة وبأسلوب يخيل للقارئ أنه يبتدع الكلام ويخترع ما يطلق من الأحكام»[3].

انطلاقا من ذلك يمكن لقارئ الذخيرة أن يعثر بين جنبات الكتاب على حصيلة هامة من مصطلحات الأخذ الأدبي مشفعة بالأمثلة التي توضحها. فقد استطاع أن يستفيد من هذه المصطلحات في «عرض المعاني الأندلسية –التي دخل أصحابها في برنامجه– على المعاني المشرقية،

---

[1] – الشريشي: شرح مقامات الحريري: 3–81.

[2] – ينظر: المصدر نفسه: 3/ 81إلى 88.

[3] – رضوان الداية تاريخ النقد الأدبي: 382.

وأراد أن يخصّ الأندلسيين بالمخترع المبتدع فجاء قليلا. بالإضافة إلى المعاني التي ردّها إلى أصول مشرقية على وجه من وجوه الأخذ »[1].

فابن بسام قد أدرك-كما أدرك جلّ النقاد الأندلسيين في هذه المرحلة- أنّ مصطلحات السرقة الأدبية، وتفريعاتها وأقسامها، موضوع قد أخذ حظه من الدراسة. وأنّ أي محاولة في الموضوع لن تكون إلا تكرارا لما قاله السابقون فلم يعنت نفسه ، وإنما استخدم هذه البراعة والاقتدار والتمكّن من الصنعة ودقة الملاحظة في دراسة تطبيقية فذة هدفها تتبع أصول المعاني وتطورها عبر العصور.

خصّص أبو البقاء الرندي في كتابه الوافي، ثلاثة فصول لقضية السرقة الأدبية: الفصل الأول في ضروب السرقة وأنواعها والفصل الثاني في مراتب الأخذ والفصل الثالث لما أسماه: فيما يشبه الأخذ. وتحدث في الفصل الأول الذي خصّصه لأنواع السرقة، عن تسعة أنواع في هذا الباب وهي[2]:

1-الاغتصاب: وهو أن يأخذ شاعر بيت شاعر آخر اغتصابا. وهو ما سمّاه ابن رشيق في العمدة بالغصب.[3]

2-الانتحال: وهو أن يدّعي الشاعر شيئا من شعر غيره.

3- الاهتدام: وهو أن يأخذ بيت الشعر ومعناه فلا يغيّر منه إلا القليل.

4-الإغارة : أن يأخذ معنى البيت ببعض لفظه.

5- النظر: ويسمى الإلمام، وذلك أن يرى الشاعر معنى لغيره فينحو منحاه، من غير أخذ شيء من لفظه.

6-الاختلاس: ويسميه قلب المعنى.

---

[1] - المرجع نفسه: 81.

[2] - ينظر: أبو البقاء الرندي: الوافي: 229 إلى 240.

[3] - ينظر: ابن رشيق: 219/2.

7-النقل: وهو نقل المعنى من باب لباب، وهو عند ابن رشيق من الاختلاس.[1]

8-التّلفيق: وهو جمع الكلام من مواضع شتى.

9-الاحتذاء: وهو أخفّ من السرقة، وذلك أن يتبع الشاعر طريقة غيره.

ولابد من الإشارة إلى أنّه وضّح جميع هذه الأنواع بأمثلة شعرية. والملاحظ لهذه الأنواع سيلاحظ أنّه أخذها من كتاب العمدة لابن رشيق. ما عدا النوع الأخير الذي سمّاه الاحتذاء، وقد أشار إلى ذلك رضوان الداية في كتابه (تاريخ النقد الأدبي في الأندلس)، بقوله :« ولم أقع على مثله عند ابن رشيق»[2].

نلاحظ أنّ أبي البقاء اقتصر على المصطلحات الأساسية. ومعروف أنّ هذه المصطلحات تكاثرت وتعدّدت في التراث النقدي العربي، حتى بلغت عشرين مصطلحا، وربما أكثر، انتشرت في كتب النقد البلاغة دون ترتيب أو تنظيم. فربما كانت محاولته تهدف إلى انتقاء الأهم والأساسي من هذه المصطلحات، وتقديمها مشروحة موضّحة بالأمثلة.

وماعدا أبا البقاء فإنّ النقاد الأندلسيين الآخرين: « وعلى الرغم من أنّهم استخدموا مصطلحات كثيرة، إلا أنّنا نجدهم، في الغالب، لا يضعون قواعد صريحة، أو مفاهيم واضحة محدّدة لهذه المصطلحات. فنحن لا نعرف بالضبط، مدلول هذه المصطلحات في أذهانهم؛ لأنّهم لم يفصّلوا فيها القول، ولم يضعوها في دلالات قائمة بذاتها، بدليل أنّ الواحد منهم قد يستعمل أكثر من مصطلح في الصفحة الواحدة، بل وفي الحكم على البيت الشعري الواحد أحيانا. ولعل السبب في ذلك يعود إلى أنّ هذه المصطلحات قد شاعت في زمنهم، وتداولها الأدباء والنقاد، وأُلّفت فيها الكتب المتخصّصة»[3].

---

[1] - ينظر: المصدر نفسه: 221/2.

[2] - رضوان الداية : تاريخ النقد الأدبي في الأندلس : 484.

[3] - شريف علاونة : النقد الأدبي في الأندلس : 174.

وعليه يمكن الاستنتاج أنّ جهد الأندلسيين في مبحث مصطلحات الأخذ الأدبي أو السرقة الأدبية، اقتصر على الجانب التطبيقي، حيث قاموا بتطبيق ثقافتهم الواسعة في الموضوع على النماذج الشعرية التي درسوها أوشرحوها، دون أن يولوا اهتماما لتقسيمات السرقة و مصطلحاتها. ويستثنى من هذا الحكم الشريشي والرندي. لأنّهم-كما يبدو- قد اقتنعوا أنّ الموضوع قد أخذ حقه، ولم يعد من مجال للحديث عن أنواع جديدة للأخذ.

الفصل الثالث : الطبع والصنعة

-الطبع والصنعة في النقد العربي القديم:

استوقفت هذه القضية النقاد العرب القدماء طويلا. وكان الجاحظ قد أثارها للرد على الشعوبية، فوصف العربي بصفاء الطبع والقدرة على الارتجال، فقال: «وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنّه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر، ولا استعانة، وإنما هو يصرف وهمه إلى الكلام ...فتأتيه المعاني أرسالا وتنثال عليه الألفاظ انثيالا، ثم لا يقيّده على نفسه، ولا يدسه أحد من ولده. وكانوا أمّيّين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلفون...»[1].

ويبدو أن آراءهم في القضية لم تتحدد بشكل يفرق بين المصطلحات تفريقاً دقيقاً، فنجدهم يذهبون إلى أن الشعر المطبوع هو الشعر الذي يقوله صاحبه بديهة من غيره تحضير ولا روية، لذلك وصف ابن قتيبة الشاعر المطبوع بأنه الذي إذا امتحن لم يتلعثم.[2] إلا أنه كثيراً ما تتداخل الصنعة مع الطبع « في سياق المدح والإشادة ومرة ترادف التكلف في سياق الذم والازدراء»[3].

وخلط ابن قتيبة بين التكلف وتثقيف الشعر، عندما قال: «ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالمتكلف هو الذي قوّم الشعر بالثقاف ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر كزهير والحطيئة وكان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأمثالهما من الشعراء عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين»[4].

[1] – الجاحظ: البيان والتبيين : 28/3.

[2] – ينظر: ابن قتيبة : الشعر والشعراء : 90/1.

[3] – محمد طه عصر: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب: 80.

[4] – المصدر السابق: 78/1.

فالشعر المطبوع عند ابن قتيبة هو الذي قاله الشاعر بتلقائية، ولم يكلف نفسه مشقة التهذيب والتنقيح مع أن معظم النقاد «يجمعون على أن الشاعر وإن كان عبقريا يعود إلى شعره فيقومه ويهذبه ويغير من قوافيه، إذا كانت قلقة نافرة ومن عباراته حتى تسلس وتنقاد ويبدل من كلماته ما يرى وجوب تبديله، ومن وضع أبياته حتى يتم الترابط بينها في تسلسل واضح، ويزيد في هذه القصيدة بين الأبيات ما يسد الفجوات ويكمل المعاني الناقصة »[1].

يؤكد هذه الفكرة ابن طباطبا في قوله : « فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها، وسلكاً جامعاً لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتيجة فكرته، فيستقصي انتقاده، ويرم ما وهى منه، ويبدّل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت، أو نقض بعضه، وطلب لمعناه غاية تشاكله»[2].

حاول ابن رشيق أن يخرج من هذا الخلط والاضطراب وتحديد المصطلحات تحديداً دقيقاً، ففرق بين ثلاثة أنواع من الشعر: المطبوع والمصنوع والمتكلف «فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً، وعليه المدار، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمد بطباع القوم عفوا فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل ...» [3].

[1] – أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب: 285.
[2] – ابن طباطبا: عيار الشعر: ص 5.
[3] – ابن رشيق: العمدة: 129/1.

فالشعر المطبوع هو الأصل عند العرب، وهو الوجه الأقوى والأصح للشعر العربي وهناك شعر مصنوع كشعر زهير الذي « يضع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها ساعة أو ليلة.. »[1]. فهذا أيضا شعر مطبوع ولكن فيه شيء من التنقيح والتهذيب. أما النوع الثالث فهو الشعر المتكلف، هو شعر المولدين الذي طغت عليه الصنعة وغلبت الطبع الذي كان سمة الشعر العربي، «فالعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل، فترك لفظة لفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته وبساطة المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض...»[2].

وعلى العموم فإن معظم النقاد العرب «لا يرون منافاة بين الطبع والتجويد والتثقيف، وأن الشاعر المطبوع يزيد شعره جودة وجمالاً بمراجعة نظره فيما أنتجه ليقوّم معوجه، ويثقف منآده، بل ذلك من ضروريات الشاعر المجيد... »[3]. بشرط أن لا يزيد ذلك عن الحد فيصبح تكلفاً ممقوتا. وهو ما قصده القاضي الجرجاني عندما قال: «ولست أعني بهذا كل طبع، بل المهذب الذي صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجَلَته الفطنة، وأُلهم الفصل بين الرديء والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبح».[4]

قبل التطرق إلى مفهوم الطبع والصنعة عند النقاد الأندلسيين في هذه المرحلة والمصطلحات المرادفة لهما، لا بد من الإشارة إلى نقطة هامة تؤثر في هذا المفهوم بشكل

---

[1] - المصدر السابق: 129/1.

[2] - المصدر نفسه:129/1.

[3] - أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب: 485.

[4] - القاضي الجرجاني: الوساطة : 25.

كبير، وهي أن مفهوم الطبع عند المتأخرين مشارقة وأندلسيين يختلف اختلافاً كبيراً عن مفهومهما عند الشعراء والنقاد الأوائل.

فعند المتقدمين كانت كلمة الطبع تعني الارتجال أما كلمة التكلف فكانت تعني التأمل[1]، بدليل قول الأصمعي: «... زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين »[2]، وقول ابن قتيبة: «...والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر البيت عجزه، وفي فاتحته قافيته وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر»[3].

«وقد فسروا كلمة " الطبع" بأنها تعني البساطة والتلقائية، كما فسروا " التكلف" بأنه يعني التعبير المصنوع غير الصادق في التعبير عن مشاعر صاحبه»[4].

فالطبع هو قرب المأخذ وسهولة التأني، لذلك وصف العسكري الشاعر المطبوع بقوله: « وأما قرب المأخذ فهو أن تأخذ عفو الخاطر، وتتناول صفو الهاجس، ولا تكدّ فكرك، ولا تتعب نفسك. وهذه صفة المطبوع»[5].

وأما التكلف فهو التعمل والعناء والخروج على السجية. قال العسكري: «...فالتكلف طلب الشيء بصعوبة للجهل بطرائق طلبه بالسهولة »[6]، ليصبح التكلف مع مسلم بن الوليد وأبي تمام صنعة بديعية معقدة، لا تعني مجرد الإكثار من الصور الخيالية، ولكن

---

[1] – ينظر: عبد القادر القط: مفهوم الشعر عند العرب، دط، مطابع سجل العرب ، القاهرة: 1982: 55.

[2] – ابن قتيبة: الشعر والشعراء : 78/1.

[3] – المصدر نفسه: 90/1.

[4] – عبد القادر القط: مفهوم الشعر عند العرب: 54.

[5] –أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: 56.

[6] – المصدر نفسه: 50.

استخدمها بطريقة خاصة. حيث أفرط الشاعران «في توشيح شعرهما، وأعني به تكرار الكلمة في الشعر إما بلفظها دون تغيير في حروفها أو باختلاف في بعض الحروف، أو في الحرف الأخير منها. وقد أنتج مسلم بهذا الأسلوب خمسة وعشرين محسناً، في حين أتى أبو تمام بثلاثة وعشرين»[1].

يقول الآمدي: « فتتبع مسلم بن الوليد هذه الأنواع، واعتدّها، ووشّح شعره بها، ووضعها في موضعها، ثم لم يسلم مع ذلك من الطعن، حتى قيل: إنّه أول من أفسد الشعر»[2].

والبديع والصور البيانية ليست شيئا جديداً في كلام العرب بدليل قول ابن المعتز وهو أول من ألف في هذا الفن: « قد قدّمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن الكريم واللغة وأحاديث رسول الله صلّى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليُعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم في أشعارهم فعُرف في زمانهم حتى سُمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه»[3].

ولعل شيوعه بهذا الشكل كان « تحت وطأة شيوع الفكرة الخاصة بأنه" ما ترك الأول للآخر شيئا" وأن الشعراء السابقين " ما غادروا من متردم" وغلبة الفكرة النقدية بأن الشعر صنعة يرتهن معظم أمرها بمهارة الصانع في تشكيل مادة ميسورة لكل صانع »[4]. كما أنّ

---

[1] – عبد القادر القط : مفهوم الشعر عند العرب : 132، 133.

[2] الآمدي : الموازنة :19.

[3] – عبد الله بن المعتز : كتاب البديع ، تحقيق : إغناطيوس كراتشفوفسكي، الطبعة الثالثة، دار المسيرة، بيروت : 1982 :1 .

[4] – صلاح رزق : أدبية النص : 108.

أنّ التحول الحضاري الذي عرفه المجتمع العربي مع بداية القرن الثاني الهجري «خلق بونا هائلا يفصل بين الشاعر القديم بعفويته وبساطته، وانسياقه من وراء العاطفة من ناحية، والشاعر المحدث بصراعاته وتعقد حياته وثقافته وخضوعه لسلطان العقل من ناحية أخرى...فلم يعد الشاعر مجرد معبر عن فيوضات غنائية، بل أصبح مخططا لبنية خطابه الشعري على نحو تمتزج فيه قصدية العقل بعفوية العاطفة»[1].

لكن هذه الرؤية غابت تدريجياً لتتحول الصنعة عند المتأخرين إلى مجرد الإكثار من صنوف الفنون البديعية، وإثقال الكلام بها بطريقة لا تخلو من التكلف الممقوت.

كيف نظر النقاد الأندلسيون إلى هذه القضية؟ وكيف عالجوا مصطلحاتها وفرقوا بينها؟ وهل كانوا أميل إلى الطبع أم الصنعة؟ أو وقفوا موقفا وسطاً؟

-الطبع والبديهة والارتجال:

ولع النقاد الأندلسيون بالطبع وعدوه مقياسا للشاعرية. ويرجع اهتمامهم بهذه القضية إلى أنها كانت أمراً واقعاً في أدبهم «يلاحظ من خلال استقراء دواوين الشعراء الأندلسي ومجامعيه الأدبية فضلا عن نظرة النقاد إليه، وهي ظاهرة تستحق الوقوف عندها ودراستها لبيان أثرها الاجتماعي والنفسي والفني. ولقد وجدنا أن من أهم بواعثها (الملكة اللسانية) و(الاقتدار اللغوي) المتأتي من الحفظ الغزير لدواوين الشعر العربي مع وجود المحفزات التي تنشط تدفق الشعر وانثياله، كما اهتم الأمراء في مجالسهم بالشعر وإقامة المنافسة والامتحان

[1] – محمد مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة: 31.

المقصود للشعراء اختباراً لقدرتهم واستمتاعاً وتأنساً بأدبهم، فضلا عن أثر المتنزهات والمجالس الإخوانية الأدبية»[1].

ولقد لعبت الطبيعة الأندلسية دورا هاما في ترقيق عواطف الأندلسيين، وتلطيف حواسهم وتهذيب أذواقهم، جاء في نفح الطيب أن «أهل الأندلس، أشعر الناس فيما كثّره الله تعالى في بلادهم وجعله نصب أعينهم من الأشجار والأنهار والأطيار والكؤوس لا ينازلهم أحد في هذا الشأن »[2].

وكان أثر الطبيعة واضحا في فنونهم وفي «أساليب الكتابة وطرائق التعبير عند الأدباء..من رقة وسهولة..إلى شفافية وتشخيص..إلى رمز وإيحاء، بالإضافة إلى النزعة الإنسانية والروح القومية وحب الوطن. فلقد قدر لطبيعتهم الشاعرة أن تكون مصدر الإيحاءات للكتّاب وعاملا مساعدا على رقة الألفاظ والبعد بها عن الخشونة والغرابة»[3].

كان ابن شهيد من أوائل النقاد الأندلسيين الذين تطرقوا إلى قضية الطبع، فاشترط في الأديب أن يكون مطبوعا بفطرته إذ الطبع عنده أول آلات الكتابة وأول درجات البيان.[4] « ومن الواضح يريد ابن شهيد بالطبع الموهبة، فإذا توافرت هذه الموهبة لدى الباحث أو الكاتب مع معرفة بقدر مناسب من حفظ مسائل اللغة والبيان فقد جمع آلة الكتابة، وبلغ

[1] – حميدة صالح البلداوي: قراءات أندلسية في الجهود النقدية والظواهر الفنية والتجربة الشعرية ،الطبعة الأولى، دار الضياء – دار عماد الدين، عمان– الأردن: 1430هـ– 2009م: 55

[2] – المقري: نفح الطيب: 615/3.

[3] – مصطفى السيوفي: تاريخ الأدب الأندلسي:18.

[4] – ينظر: ابن بسام: الذخيرة: ق1: 231/1 –232.

بها ما أراد من التأثير في الآخرين. وقد تتبع مسألة الطبع وأثرها في نتاجات الأديب وطريقته في الكتابة، فوجد أنّ هناك فرقا بين الكاتب المطبوع وغير المطبوع»[1]

وقد أطلقوا مصطلحي البديهة والارتجال للدلالة على الطبع، وهم يميلون إلى التسوية بين البديهة والارتجال. يقول ابن خفاجة: «وإن جميع الكلام من مرتجل بديهي ومنقح حولي...»[2].

إلا أن بعضهم حاول التفرقة بين المصطلحين فقد أشار ابن بسام إلى ذلك بقوله : «وقد فرق حذاق النظر بين البديهة والارتجال فجعلوا الارتجال ما كان في طريق الانهمار والتدفق الذي لا توقف فيه ... »[3]. بينما البديهة تخضع للفكر والتأمل السريع. وهو ما أشار إليه ابن رشيق في قوله : « البديهة عند كثير من الموسومين بعلم هذه الصناعة، أو من أهل عصرنا هي الارتجال، وليست به، لأن البديهة فيها الفكرة والتأيد، والارتجال ما كان انهمارا وتدفقا لا يتوقف فيه قائله»[4].

والفكرة ذاتها أشار إليها ابن ظافر الأزدي مفرقاً بين البديهة والارتجال والروية: «الارتجال هو أن ينظم الشاعر ما ينظم في أوحى من خطف البارق، واختطاف السارق، وأسرع من التماح العاشق، ونفوذ السهم المارق... والبديهة أن ينزل عن هذه الطبقة قليلا،

[1] – أحمد حاجم الربيعي: منهج البحث الأدبي في الأندلس، الطبعة الأولى، الدار العربية للموسوعات، بيروت–لبنان: 1430هـ – 2010م : 53.

[2] – ابن خفاجة: مقدمة الديوان: 11.

[3] –ابن بسام: الذخيرة: ق1: 23/1.

[4] – ابن رشيق: العمدة: 351/1 .

ويفكر مقصرا لا مطيلا، فإن أطال ذو البديهة الفكرة انعكست القضية وخرجت من حد البديهة إلى حد الروية »[1].

وهذا ما قصده ابن سعيد عند ما قال في ترجمته لأحد الشعراء: «وسمعت منه من شعره كثيراً ولكون معظمه لم تنضجه الروية فتر عن الإكثار منه نشاطي ولم يكن لي في غير ما أورد منه في هذا المكان نية»[2]. وهو هنا يشير إلى بيت ابن المعتز:[3]

القَولُ بعد الفكر يُؤْمَنُ زَيْغهُ   شتّان بين رَويةٍ وبَديهِ

أو بيت ابن الرومي الذي أورده ابن بسام:[4]

نَارُ الرّوية نار جِدُّ مُنضِجَةٍ   وللبديهَةِ نارٌ ذَاتُ تَلويحِ

وقد يُفضِّلُهَا قوم لعاجِلها   لكنَّهُ عاجلُ يَمضِي مَعَ الرِّيحِ

ويساوي الشريشي بين البديهة والارتجال في قوله، معلقا على كلام الحريري حول البديهة: « قوله: " لبداهته" أي لارتجاله وإنشاده من غير فكرة، ويقال بدها وبديهة وبداهة، إذا فجأه. وبده في كلامه إذا لم يتفكر فيه، وفلان حسن البديهة والبداهة أي الارتجال»[5]

فواضح من هذا الكلام أن البديهة والارتجال شيء واحد عند الشريشي، إلا أنه يفرق بينهما وبين الروية مفضلا الروية والتنقيح على البديهة والارتجال، حيث يقول في فصل (ما

[1] – ابن ظافر الأزدي : بدائع البدائه : تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم د،ط مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة : 1970: 8.

[2] – ابن سعيد : اختصار القدح المحلى: 159.

[3] – ابن رشيق:العمدة: 93/1 وبدائع البدائه: 9.

[4] – ابن الرومي: الديوان: تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب: 1974: 567/2. ابن بسام : الذخيرة: ق4: 30/7. والعمدة: 193/1.

[5] – الشريشي: شرح مقامات الحريري: 122/1.

قيل عن البديهة الحاضرة): « القول من غير تفكر وهو عندهم مما يمدح به، وإن كانت الإصابة غالباً في الروية وإطالة الفكرة كما قال عبد الله بن وهب الراسبي للخوارج حين عقدوا له: دعوا الرأي حتى يختمر، فلا خير في الرأي الفطير، والقول القصير»[1].

وتعرض حازم لقضية الارتجال في قوله «ومآخذ القول في الارتجال قريبة سهلة لكون ضيق الوقت يمنع من بعد المذهب في ذلك. ولا يخلو الارتجال من أن يكون مستقصى فيه ما كان من صفات الشيء المقول فيه لائقا بغرض القول أو غير مستقصى»[2].

فمفهوم الارتجال عنده لا يخرج عما ذهب إليه غيره من النقاد، وهو يربطه بضيق الوقت المتاح للشاعر. معنى هذا أنه لا يعتد بالارتجال إلا إذا كان الشاعر في مثل هذا الظرف، ولا يعتبره معياراً للشاعرية والبراعة الفنية. وهو يقسم القول عن طريق الارتجال إلى نوعين مستقصى فيه، معناه تذكر فيه كل صفات الشيء المقول فيه، وغير مستقصى فيه، أي تذكر فيه بعض الأوصاف فقط.

وهو يساوي بين الارتجال والبديهة بدليل أنه لما أراد توضيح أنماط القول عن طريق الارتجال بالتفصيل قال: «فأقاويل البديهة إذن أربعة أنماط:

1 - قول مستقصى مقترن.
2 - ومستقصى غير مقترن.
3 - ومقترن غير مستقصى.
4 - وغير مستقصى ولا مقترن.

[1] - المصدر السابق: 122/3.
[2] - حازم: المنهاج: 213.

وأفضلها الأول وأدناها الآخر، فعلى أحد هذه الأربعة أنحاء يتخيل المرتجل ما يريد أن يقول في وصف الشيء ثم يأخذ في نظم ذلك الشيء على النحو الذي تقدم ذكره وعلى ما نقوله بعد إن شاء الله، ويتسامح في كثير مما يتأنّق فيه المروى ويقبل كثيرا مما لا يقبل المهذب المنقح لضيق الوقت عليه واتساعه على ذلك»[1].

إذا فقد حدد أربعة أنماط للقول المرتجل، وإن لم يأت بأمثلة شعرية لتوضيح ذلك وحاول أحد الباحثين توضيح هذه الأنماط وتحليل مصطلحاتها: « أما القول المستقصى المقترن فهو القول الذي يستقصي فيه الشاعر أوصاف الشيء المقول فيه، كأن يصف الشاعر فرسه، ثم لا يدع عضوا من أعضائه ولا صفة من صفاته إلا ويوردها في كلامه وهو بذلك يكون مستقصيا فقط. أما إذا قرن فرسه بمعاني أخرى فشبهه في تقريب قوائمه عند الجري بتقريب قوائم الحيوانات السريعة أثناء الجري وقربه بمعاني أخرى فإن يكون قد بلغ الغاية من الاقتران فيدخل القول ذلك باب القول المستقصى المقترن»[2].

وعلى هذا يمكن أن نقيس ونستنتج المقصود بالأنماط الأخرى التي تقل جميعا عن النمط الأول الذي يعده حازم أفضل الأنماط. وواضح أن حازم قد «لجأ إلى استنباط هذه الأنواع من القول المرتجل عن طريق النظر العقلي، القائم على تصور الحالات التي يمكن أن يرد عليها القول المرتجل»[3].

وهو وإن كان يساوي بين البديهة والارتجال فإنه يفرق بين الارتجال والروية تفريقا تاما لمسناه في النص السابق، فبعد دراسة الارتجال تعرض لمفهوم الروية، منظراً محللاً بطريقة لم

---

[1] – حازم: المنهاج: 213.

[2] – محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني: 218.

[3] – المرجع السابق: ص 219/218.

نعهدها عند غيره من النقاد فقال : « فأما الروية فإن المباحث فيها كثيرة والمذاهب فيها بعيدة لكون الزمان فيها يتسع لطلب الغايات المستطاعة من بناء الكلام على ما قدمته من أصناف محاسن الألفاظ والمعاني وإبداع النظم والتأنق في إحكام الأسلوب»[1].

فإذا كان الارتجال مرتبطا بضيق الوقت أمام الشاعر، فإن الروية مرتبطة باتساع الزمان أمامه، مما يتيح له طلب الغايات المستطاعة من بناء الكلام على أحسن هيئة سواء من جهة الألفاظ أو المعاني أو النظم والأسلوب.

والأقوال الصادرة عن الروية تنقسم عنده ثلاثة أقسام: « والذي يدخل في الروية من تلك الأنماط ثلاثة وهي: المستقصى المقترن والمقترن غير المستقصى والمستقصى غير المقترن »[2]. وهي ذات الأنماط التي حددها للقول المرتجل ما عدا النوع الرابع وهو: غير مستقصى ولا مقترن ولا يعقل وجوده في القول المروى، والوقت متسع أمام الشاعر لإعادة النظر في كلامه كما أشرت سابقاً.

ثم يضيف: «وللشاعر المروى في كل قسم من هذه الأقسام أربعة مواطن للبحث:

1- موطن قبل الشروع في النظم. 2 - وموطن في حال الشروع . 3-وموطن عند الفراغ يبحث فيه عما هو راجع إلى النظم، 4- وموطن بعد ذلك متراخ عن زمان القول يبحث فيه عن معان خارجة عما وقع في النظم لتكمل بها المعاني الواقعة في النظم وتستوفي بها

[1] - حازم: المنهاج: 214.

[2] - المصدر نفسه: 214.

أركان الأغراض ويكمل التئام المقاصد»[1]. فهو هنا يقصد الأمور التي « ينبغي أن يشغل بها فكره قبل الشروع في النظم وأثناء اندفاعه في عملية النظم وبعد الفراغ منها»[2].

ثم يربط كل مستوى من مستويات الروية بقوة من قوى النظم عند الشاعر : « فأما الموطن الأول فالغناء فيه لقوة التخيل، والموطن الثاني الغناء فيه للقوة الناظمة. ويعينها حفظ اللغة وحسن التصرف. والموطن الثالث الغناء فيه للقوة الملاحظة كل نحو من الأنحاء التي يمكن أن يتغير الكلام إليها. ويعينها حفظ اللغة أيضا وجودة التصرف والبصيرة بطرق اعتبار بعض الألفاظ والمعاني من بعض. والموطن الرابع الغناء فيه للقوة المستقصية الملتفتة ويعينها حفظ المعاني والتواريخ وضروب المعارف»[3].

فلكل قوة من هذه القوى وظيفة خاصة أثناء التروي. ثم يضيف أن عمل هذه القوى غير كاف لتخرج القصيدة في أحسن صورة، فلما يراجع الشاعر قصيدته ويستعرضها كاملة « يظهر له يعرضها أمور كانت قد خفيت عنه من إلحاقات وإبدالات وحذف»[4].

فلا بد على الشاعر بعد ذلك من مراجعة جديدة لقصيدته؛ لاستدراك ما يمكن استدراكه من مواطن النقص التي قد تظهر له بعد إتمام القصيدة، وهذا يذكرنا بكلام ابن طباطبا في القضية. والفكرة نفسها أثارها أبو البقاء الرندي.

وما يمكن أن نخلص إليه في الأخير أن حازم قد عمل على تعميق مفهوم الروية وضبطه، لتصير: « أسلوب لحمل الكلام الشعري على ملائمة نفوس المتلقين ملائمة وجدانية

[1] – حازم: المنهاج: 214.

[2] – محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني: 220.

[3] – المصدر السابق: 214.

[4] – المصدر نفسه: 215.

يتحقق معها ما يتوخاه الشاعر من التأثير والفعالية. إن الروية بهذا المعنى تقنية هادفة وليست ترفا اعتباطياً »[1]، غايتها إمتاع القارئ بالصور الفنية المبتدعة، وإعمال القريحة لابتكار أساليب جديدة وتعابير مولدة تمنح الكلمات العادية جدة وتألق، من خلال إبراز تفاصيل جديدة وإلقاء الضوء على جوانب خفية في العلاقة بين الموجودات، يمكنها أن تلامس المشاعر وتثير الأحاسيس. وتلك هي غاية الفن.

وتحدث عن الطبع حديثا يدل على إدراكه لأهميته في العملية الإبداعية، غير غافل عن أهمية تنمية الطبع وتقويمه بالثقافة والمعرفة ليكون أداة فعالة تعين الشاعر على التفوق وتمنحه القدرة على التصرف عن فهم ووعي أثناء نظم الشعر.

يقول في هذا الموضوع: « النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء»[2].

وهذه القوى الفكرية الأساسية في نظم الشعر هي عشر قوى حسب ما عدّدها: القوة على التشبيه...القوة على تصوّر صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والفصول من بعض...القوة على تخيل المعاني...القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني...القوة على التهدّي

---

[1] – محمد أديوان : قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني: 224.

[2] – حازم: المنهاج: 199.

إلى العبارات الحسنة...القوة على التحيل في تسيير تلك العبارات...القوة على الالتفات من حيّز إلى حيّز القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض ...القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه...[1]

ويذهب إلى أنّ حظ الشعراء من هذه القوى يختلف، وهم في ذلك ثلاث مراتب، والمرتبة الأولى فيها ثلاث طبقات[2]، ودون إيراد كل ما قاله في هذه القضية، يمكن أن نستنتج أنه في رأيه كل ما زاد نصيب الشاعر من هذه القوى، كلما كان طبعه أقوى وموهبته أكثر أصالة، وعلت قدرته على النظم الجيد. وكما يمكن أن نستنتج من هذا الكلام أن هذه القوى هي مكونات الطبع، وإذا تأملناه في عمقها لا نجدها مبنية على الفطرية واللاوعي، بل فيها جوانب من الوعي والقدرة على التحسين في تكوينها والإجادة التي يدخل في تكوينها، إضافة إلى سلامة الطبع، شيء من المران والممارسة. وهو ما يغيّر من مفهوم الصنعة ويربطه : « بالتنظيم اللغوي الراقي والصياغة الشعرية الجيدة».[3]

إذن، ينظر حازم إلى الطبع على أنه موهبة وسجية، إلا أنه يرى أنه يكتسب ويقومّ، يقول: « ولا شك أن الطباع أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني والعبارات منها من الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلم، إذ لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها»[4].

---

[1] – ينظر: المصدر السابق: 200 -201.

[2] – ينظر: المصدر نفسه: 201-202.

[3] – بديعة الخرازي: مفهوم الشعر: 204.

[4] – المصدر السابق: 26.

« فالشعر عند حازم ليس طبعا فحسب، وإنما هو أيضا إحاطة بقوانين يتأسس عليها علم الشعر »[1]. فثنائية الطبع والصنعة ملازمة للعملية الإبداعية، التي لا يمكنها الاستغناء عن أي منهما.

ومن عوامل تقويم الطباع التي أشار إليها، ملازمة الشعراء المبتدئين لشعراء آخرين أقدم منهم تجربة لاكتساب أسرار العملية الإبداعية، فيقول: « وأنت لا تجد شاعراً مجيداً منهم إلا وقد لزم شاعراً آخر لمدة طويلة ، وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد منه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية فقد كان كُثير أخذ الشعر عن جميل وأخذه جميل عن هدبة بن خشرم وأخذه هدبة عن بشر بن أبي خازم، وكان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير، وأخذه زهير عن أوس بن حجر. وكذلك جميع شعراء العرب المجيدين المشهورين»[2].

ويشير أيضاً إلى عوامل أخرى تسهم في نشأة الطبع السليم وتهذيبه .وهذه العوامل أو المهيئات كما سماها: « تحصل من جهتين:

1 - النشء في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع طيبة المطاعم أنيقة المناظر ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علاقة.

2 - والترعرع بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد المقيمين للأوزان.

وكان المهيء الأول موجها طبع الناشئ إلى الكمال في صحة اعتبار الكلام وحسن الروية في تفصيله وتقديره ومطابقة ما خارجَ الذهن به وإيقاع كل جزء منه في كل نحو ينحى به أحسن مواقعه وأعدلها يكون حسن نشء الكلام مشبها حسن نشء المتكلم به»[3].

---

[1] - بديعة الخرازي: مفهوم الشعر : 205 .

[2] -حازم: المنهاج: 27.

[3] - المصدر نفسه: 40-41.

فهو هنا يؤكد أن البيئة الطبيعية التي ينشأ فيها الفرد لها دور في اكتساب الطبع السليم والمقدرة على قول الشعر، إذا كانت بيئة جميلة طيبة الهواء. إلا أنه يعود فيستدرك بعد أن يتنبه إلى أن هذا قد لا يتوافر لكثير من الناس، ولم ينعم به كل الشعراء العرب المجيدين ،فيشير إلى ما يحل محله: «وقد تكون النشأة حسنة على غير هذا النحو. وذلك بأن تستجد الأهوية للناشئ وترتاد له مواقع المزن ومواضع الكلإ والنبات الغض، ولا يخيم به في الموضع إلا ريثما يصوّح كلأه يغيض ماؤه، فإن الطباع الناشئة أيضاً على هذه الحال، وإن لم تكن في الأقاليم المعتدلة، جارية مجرى تلك في سداد الخاطر والتنبه لما يحسن في هيآت الألفاظ المؤلفة وما لا يحسن. وعلى هذه الحال كان نشء شعراء العرب»[1].

أي أن التنقل من مكان إلى مكان وارتياد مواطن الكلإ والماء، فيه عوض عن البيئة الطبيعية الجميلة، وله التأثير ذاته في تجويد الطبع وإثراء الذاكرة وتحسين الذوق، وهي الحال التي نشأ عليها الشعراء العرب. أما المهيأ الثاني فإنه: « موجه إياه لحفظ الكلام الفصيح وتحصل المواد اللفظية والمعرفة بإقامة الأوزان»[2].

فالطبع السليم إذا لم يكن موهبة فطرية في الشاعر أوجدتها عوامل معينة، كالنشأة في بيئة طبيعية جميلة مثلما أشار سابقاً، قد تولده الدربة والتمرس بمخالطة الفصحاء من الشعراء وحفظ الكلام الفصيح. وهذه الدربة هي التي تمنح الشاعر الطبع السليم والقدرة على القول.

---

[1] – المصدر السابق: 41.

[2] – المصدر نفسه: 41.

رأينا سابقا كيف تحدّث حازم عن القوى العشر المكونة للطبع، والتي هي القاعدة الأساس لنظم الشعر، لنجده في موضع آخر من المنهاج يتحدّث عن ثلاث قوى أخرى تدخل في تكوين الطبع، وهي في الوقت ذاته آليات يعمل بها، ويقول :

«ولا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة.

أما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر المنتظمة ممتازاً بعضها عن بعض محفوظا كلها في نصابه»[1].

ويقصد بها خصب خيال الشاعر وغناه، فإذا رغب في القول في أي غرض أو موضوع، أمده هذا الخيال بما يحتاجه من المعاني والصور في هذا الموضوع.

أما القوة الثانية فهي القوة المائزة و «هي التي يميز به الإنسان بين ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلاءم ذلك وما يصح مما لا يصح»[2].

وكأنه يقصد بها الذوق السليم وبعد النظر، فهي عنده: « بمثابة المنظِّم والمنسَّق الذي يحكم على الأشياء والأفكار ودرجة انسجامها مع عمله لحظة الإبداع »[3]. أما القوة الثالثة فهي القوة الصانعة وهي التي :« تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني التركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض؛ وبالجملة تتولى جميع ما تلتئم به عمليات هذه الصناعة»[4]. وواضح أنه يعني بها المهارة والبراعة والمقدرة الفنية عند الشاعر.

---

[1] – المصدر السابق:42.

[2] – المصدر نفسه: 43.

[3] – الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية: 49.

[4] – المصدر السابق:43.

ثم يذهب في الأخير إلى أن: « هذه القوى التي هي الحافظة والمميزة والملاحظة والصانعة وما جرى مجراها، في احتياج الشاعر في أن تكون موجودة في طبعه »[1]، فالطبع السليم في رأيه يتكون من مجموع هذه القوى التي هي قوام العملية الإبداعية. ويمكن استنتاج أنّ هذه القوى الثلاث هي قوى كبرى، تدخل في تكوينها القوى العشر التي سبق الحديث عنها.

لم يبتعد ابن خلدون عن حازم كثيرا، فقد نظر إلى الطبع والسليقة الشعرية على أنها ملكة تكتسب بالدربة والمران بحفظ الشعر، يقول في ذلك: « اعلم أنّ لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا، أوّلها: الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، ويُتخيّر المحفوظ من الحرّ النقيّ الكثير الأساليب. وهذا المحفوظ المختار أقلّ ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين، مثل ابن أبي ربيعة وكثير وذي الرُّمة وجرير وأبي نواس وحبيب والبحتريّ، والرّضي وأبي فراس. وأكثره شعر كتاب " الأغاني"، لأنّه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كلّه، والمختار من شعر الجاهلية، ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قلّ حفظه أو عُدم لم يكن له شعر، وإنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يُقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال: إنّ من شرطه نسيان ذلك المحفوظ، لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادّة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها، وقد تكيّفت النفس بها، انتُقِشَ الأسلوب فيها، كأنّه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة»[2].

---

[1] – المصدر السابق:43.

[2] – ابن خلدون: المقدمة: 642-643.

في هذا الكلام نظرة علمية وتحليل عميق لقضية الطبع والقدرة على نظم الشعر. فهو ليس مجرد استعداد فطري وموهبة يمتلكها البعض ويفتقدها الآخر. بل هو اقتدار وتمكّن عملي يمكن لأي إنسان اكتسابه. ويرسم طريقة ذلك لمن يرغب في امتلاك هذه المقدرة، وأساسها حفظ الشعر، ويحدد حتى أسماء الشعراء وبعض المصادر الشعرية التي يمكن أن يعود إليها المتمرن على امتلاك موهبة نظم الشعر. ثم يوضح له أنه لو عمل على نسيان ما حفظ لكان أرسخ لموهبته، لأنّ ذلك يمنعه من أن يبقى أسير هذه النماذج المحفوظة، ويفتح أمامه آفاق الإبداع، بعد أن تكون تلك النماذج قد رسخت في ذهنه كقوالب عامة وهياكل كلية للنظم.

ثم خصص في مقدمته فصلا للمطبوع والمصنوع من الكلام عرّف فيه الكلام المطبوع، فقال: «ثم اعلم أنهم إذا قالوا:" الكلام المطبوع" فإنهم يعنون به الكلام الذي كملت طبيعته وسجيته من إفادة مدلوله المقصود منه، لأنه عبارة وخطاب ليس المقصود منه النطق فقط، بل المتكلم يقصد به أن يفيد سامعه ما في ضميره إفادة تامة ويدل به عليه دلالة وثيقة»[1].

فالكلام المطبوع هو الذي جاء على السليقة فجاء كاملا محققاً للعملية التواصلية، أي قادرا على توصيل الدلالة إلى المتلقي توصيلاً تاماً. لخلوه من التوعر والغموض الذي يمكن أن يعيق وظيفته الدلالية، ويحجب مقدرته التأثيرية.

إن النقاد الأندلسيين في هذه الفترة على العموم، ساروا على خطى النقاد العرب عامة في تقديم الطبع، واعتباره محك للشاعرية والجودة. ونلمس ذلك خاصة في تراجمهم للشعراء حيث كثيراً ما أشادوا بالطبع وعدوه مما يمدح به الشاعر .

[1] – المصدر السابق: 651.

قال ابن بسام عن الأديب أبي الوليد إسماعيل بن محمد الملقب بحبيب «كان سديد سهم المقال، بعيد شأو الرواية والارتجال »[1]. وقال عن ابن شهيد: «وشعره حسن عند أهل النقد تصرف فيه تصرف المطبوعين فلم يتصرف عن غايتهم »[2]. وقال عن عبد الرحمان الناصر: « وكان على حداثة سنه ذكياً يقظاً لبيباً أديباً حسن الكلام جيد القريحة مليح البلاغة يتصرف فيما شاء من الخطابة بديهة وارتجالاً»[3].

نستشف من هذه التعليقات لابن بسام أنه يعد الطبع والروية معيارين أساسيين للمقدرة الإبداعية عند الأديب. فالطبع، الذي هو الموهبة، أساس هذه الصناعة، ولن يتقنها من حرم هذه النعمة مهما بلغ علمه. والروية هي وسيلة التهذيب والتنقيح والتجويد الذي تكتمل به جمالية القول الأدبي ورونقه.

وكان الشريشي يؤمن بالموهبة والطبع ويعتبرهما شرطين أساسيين في الإبداع والدليل هذا النص الذي جاء به في فصل (مدح الأدب) في شرحه لمقامات الحريري، وإن لم يعلق عليه، إلا أن عدم تعليقه دليل على موافقته على ما جاء فيه، قال: «قال العلاء بن أيوب كان يقال: مثل الأديب ذي القريحة مثل دائرة تدار من خارجها، فهي في كل دارة تدار تتسع وتزداد عظماً، ومثل الأديب غير ذي القريحة مثل دائرة تدار من داخلها فهي عن قليل تبلغ إلى باطنها»[4].

---

[1] – ابن بسام: الذخيرة: ق1: 23/1.

[2] – المصدر نفسه: ق1:1/155.

[3] – المصدر نفسه: ق1 : 5/1.

[4] – الشريشي: شرح مقامات الحريري: 287/4.

وجاء في الفصل نفسه بقول آخر يؤكد هذه الفقرة : «وقالوا: الأدب أدبان، أدب الغريزة وهو الأصل وأدب الرواية وهو الفرع، ولا يتفرع الشيء إلا عن أصله ولا يسمو الأصل إلا باتساع المادة»[1].

وواضح أن المقصود بالقريحة والغزيرة في هذين النصين الموهبة والطبع السليم، والمقصود بأدب الرواية في النص الثاني القدرة الأدبية التي تكتسب بالدربة والمراس. فمدار الأمر على الطبع الذي هو الأصل وتبقى الدربة مجرد فرع يعين الطبع التسليم في عملية الإبداع.

وأشاد الشقندي في رسالته في فضل الأندلس بالبديهة والارتجال وعدهما مما يمدح به الشعراء وفاخر بقدرة الأندلسيين على امتلاكهما فقال: «وهل لكم من الشعراء مثل ابن وهبون في بديهته بين يدي المعتمد به عباد وإصابته الغرض حين استحسن المعتمد قول المتنبي:[2]

إِذَا ظَفِرتْ مِنْكَ المطيُّ بِنَظْرةٍ   أَثَابَ بها مُعْيِي المطيِّ وَرَازِمُهْ

فارتجل:

لَئِنْ جَادَ ابنُ الحُسَينِ فإنّما   تُجيدُ العَطَايَا واللُّهَا تَفْتَحُ اللَّهَا

تَنَبَّأَ عُجْباً بِالقَرِيضِ وَلَوْ دَرَى   بِأَنَّكَ تَرْوِي شِعْرَهُ لَتَأَلَّهَا»[3]

ويبدو أنّ المواعيني أيضا كان يميل إلى الارتجال، فبعد أن يبيّن أن من الشعراء المطبوع والمتكلف المثقَف كالحطيئة، ويذكر آراء بعض الذين كانوا يفضلون التنقيح والصنعة، يقول: « ...وقد يكون الكلام المرتجل وفيض البديهة في بعض المواطن ولا إلا في كثير من الأماكن أشدّ من تطاول المزاول ومثقف المروى المتكلف، فإنّ اجتماع المحبر للبداهة، واحتداده في

[1] – المصدر السابق: 287/4.

[2] – المتنبي: الديوان: 331/3.

[3] – المقري: نفح الطيب: 194/3.

تلك الساعة، تنحصر فيه النفس ويحتدم الذهن ويشرق الفكر، فيبصر القلب فينور هناك المعنى الغريب ويرشف اللفظ الخاص، وإنما الفكر مرآة والاجتماع صقلها»[1].

–الصنعة :

إن اهتمام النقاد الأندلسيين في هذه الفترة بالطبع والبديهة لا يعني أنهم قللوا من شأن الصنعة في العملية الإبداعية إذا كانت صنعة متزنة، تصدر عن الطبع، ولا « تجري في ميادين التكلف كالتلفيق والحشو اجترار معاني السابقين وإقحامها دونما ابتكار أو بعث جديد. مع الميل إلى الإحالة وطنين الألفاظ، وقد أغلظ القول لمن يجري من الشعراء هذا المجرى في الصنعة»[2].

وإنما الصنعة التي راموها هي الصنعة المعتدلة التي هدفها التهذيب والتعديل، وهي التي قصدها المعري في بيته التالي وعلق عليها البطليوسي:

« من اللائي أمدَّ بهنُ طبعُ وهذبهن فكرُ وانتقاد

قال البطليوسي: من المعاني اللاتي أمدني بهن الطبع المستجاد، وهذبها الفكر والانتقاد فجاءت رائقة الفكر والطلاوة فائقة الحلاوة»[3].

فهي إذن صنعة حذق وإتقان وجودة وتفنن، وليست صنعة تكلف، بحيث تصبح أقرب إلى «القياس المنطقي والمحاجاة العقلية، وتفتقد الإيهام والتخيل، فلا تبعث على النظر والروية، ولا تقتضي التلطف والتأوّل»[1].

---

1 –المواعيني: الريحان والريعان: 315/1.

[2] – مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي في الأندلس: 464.

[3] – البطليوسي: شرح سقط الزند: ق1: 232.

قال البطليوسي معلقا على شعر المعري في مقدمة شرحه لسقط الزند: «ولعمري أنه لشعر قوي المباني خفي المعاني، لأن قائله سلك به غير مسلك الشعراء وضمنه نكتا من النحل والآراء، وأراد أن يري معرفته بالأخبار والأنساب وتصرفه في جميع أنواع الآداب ،فأكثر فيه من الغريب والبديع ومزج المطبوع بالمصنوع فتعقدت ألفاظه وبعدت أغراضه»[2].

فهو يشير في هذا النص إلى تعقيد وغموض شعر المعري، على نهج يخالف كل من سبقه من الشعراء. وذلك راجع لإكثاره من الغريب والبديع، ومزجه المطبوع بالمصنوع وحرصه على إظهار سعة اطلاعه وكثرة معارفه. ومع ذلك فقد وصفه بأنه شعر قوي المباني خفي المعاني.

لكن نستطيع أن نجزم بميل البطليوسي إلى الصنعة بدليل قوله: "مزج المطبوع بالمصنوع" لكن يمكن أن نستنتج أنه كغيره من النقاد الأندلسيين في هذه المرحلة لا يمانعون في توظيف الصنعة البديعية، بشرط عدم الإفراط. كما أنه يعد إجادة الشاعر للصنعة مهارة وحذق، فقد حكم على بيتين للمعري بما يلي: « وكان ذكره السابح هاهنا لائق بهذا الموضع لذكره البحر والماء وهذا من الحذق بصناعته»[3].

وأدرك ابن بسام بتفطن الناقد الفذ أن الطبع وحده غير كاف للشاعر الحاذق. كما «أن الطبع المتأني والصنعة المتريثة قد يكفلان لصاحبهما تفوقا وتبريزاً على صاحب البديهة المتهورة غير المتبصرة، والشاهد على ذلك ما جرى بين علي بن حصن الإشبيلي وابن

---

[1] – محمد عصر: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب: 169.

[2] – البطليوسي: شرح سقط الزند: ق1: 15/1.

[3] – المصدر نفسه: 1022/3.

زيدون من مسابقات شعرية في مجلس المعتضد أبي القاسم محمد بن عباد »[1]. فقد « قنع ابن حصن بسعة ذرعه، ورضى بالعفو من طبعه، ولم يزل ابن زيدون بحلمه وتوقده، وهوى نجم ابن حصين بين اغتراره و تهوره»[2].

فالطبع لابد له من صنعة تجمله وتهذب تدفقه وانثياله، يؤكد هذا في قوله: « ولا يخرج من نطاق القبول ما يعمد إليه الأديب المطبوع من ألوان البديع في تجميل صنعته الأدبية، لأنه يعيره من طبعه، ويخلع عليه من حلاوة لفظه وملاحة سوقه ما يزيل نقصه ويذهب وحشته، الأمر الذي يجعل له موضعا من القلب ومكانا من النفس»[3].

وقد سبق أن أوضحت في فصل النقد الفني اهتمام ابن بسام بالبديع ومصطلحاته وكان يرى أن « البديع ذا المحاسن... هو قيم الأشعار وقوامها وبه يعرف تفاصيلها وتباينها»[4].

فالصنعة هي آلة يتم بها تهذيب الطبع وتقويمه وتشذيب القول لإخراجه في أتم مظاهر اللياقة والجودة والإتقان.

وبمرور الزمن سيزداد اهتمام النقاد والأدباء بالبديع، وسنجده يستقل بفصول كاملة في المؤلفات النقدية. فقد خصص الشريشي في شرحه لمقامات الحريري فصلا عنونه بـ: (أنواع البلاغة في صناعة الشعر)، قال في مطلعه: «ونرجع إلى ذكر أنواع البلاغة في صناعة الشعر التي سماها المحدثون صنعة البديع، والشعراء يتفاضلون في سياقها والاقتدار عليها وهي في أشعار العرب موجودة، وفي الشعر المولد أكثر. وأنا آتي منها بما للناظم فيه كفاية بعون الله

---

[1] – مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي: 463.

[2] – ابن بسام :الذخيرة ق2: 124/1.

[3] – المصدر نفسه: ق1: 232/1.

[4] – المصدر السابق: ق1: 17/1.

سبحانه وتعالى»[1]. ثم ينشأ في سرد الأنواع البلاغية، ضارباً الأمثلة من القرآن الكريم والشعر والنثر، وهو يقصد البديع بمفهومه العام لأنه أدخل فيه الاستعارة والتشبيه.

أما حازم فرغم إصراره على أهمية الطبع الجيد بالنسبة للشاعر، فإنه لا يرى الصنعة والمهارة والدربة منافية للطبع السليم، بل هي جزء منه وعنصر أساسي في العملية الإبداعية، « وكذلك ظن هذا أنّ الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أيّ غرض اتفق، على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده فيذلك قانون ولا رسم موضوع. »[2]. ويؤكد هذه الفكرة في قوله: « وقد يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء ، حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تحصل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة»[3].

لكن الصنعة عنده لا تعني الزخرف والتزيين والتصنع، بل الإبداع والتفنن، لذلك قال عن الفن البلاغي الذي سماه التحجيل: «وينبغي أن لا يسرف في الاستكثار من هذا الفن من الصنعة، فإنه مؤد إلى التكلف وسآمة النفس، ولكن يلمع بذلك في بعض نهايات الفصول دون بعض، بحسب ما يعنّ للخاطر من ذلك ويسنح من غير استطراد ولا تكلف في وزن أو قافية أو هيأة نظامية بالجملة. وإنما أن يقتضب الخاطر من ذلك ما نسب

---

[1] – الشريشي: شرح مقامات الحريري: 123/3.
[2] – حازم : المنهاج: 28.
[3] – المصدر نفسه: 111.

الغرض ووسعه مقدار الشعر وتمكن فيه رويه، ولم يكن قلقا في موضعه من جهة لفظ ولا معنى، وإنما يسنح الكلام على هذا في بعض المواضع»[1].

فحازم لا يرفض البديع لكنه يرفض المغالاة فيه، حتى لا يخرج الأمر إلى دائرة التكلف. وهذا يذكر بما قاله ابن رشيق عن صنعة ابن المعتز فقد رأى أنه: « صاحب صنعة خفيفة لطيفة لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر »[2]. وهو ما لم يفهمه كثير من الشعراء المتأخرين فحملهم شغفهم بالبديع على الإكثار منه، فجاءت أشعارهم متكلفة غثة.

قال عبد القاهر الجرجاني مؤكدا هذه الفكرة: «وقد نجد في كلام المتأخرين كلاماً، حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ماله اسم البديع، إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم، ويقول ليبين ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه في عمياء، وأن يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده، كمن ثقّل العروس بأصناف الحلى حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها»[3].

أما ابن خلدون فبعد أن تحدث عن الكلام المطبوع، واصل حديثه محدداً النوع الثاني وهو الكلام المصنوع فقال: «ثم يتبع تراكيب الكلام في هذه السجية التي له بالأصالة ضروب من التحسين والتزيين، بعد كمال الإفادة وكأنها تعطيها رونق الفصاحة، من تنميق الأسجاع، والموازنة بين جمل الكلام وتقسيمه بالأقسام المختلفة الأحكام والتورية باللفظ المشترك عن الخفي من معانيه، والمطابقة بين المتضادات ليقع التجانس بين الألفاظ والمعاني،

[1] – حازم: المنهاج: 301–302.

[2] – ابن رشيق : العمدة : 1130 .

[3] – الجرجاني: أسرار البلاغة، الطبعة الأولى، دار ابن الجوزي، القاهرة: 1421هـ– 2010م: 6.

فيحصل للكلام رونق ولذة في الأسماع وحلاوة وجمال كلها زائدة عن الإفادة »[1]. يؤكد ابن خلدون أن الصنعة تضفي على الكلام رونق ولذة في الأسماع وتكسبه حلاوة وجمالا، وإن كان كل ذلك مجرد زيادة لا تغير في المعنى.

وهو لا يرفض الصنعة بدليل تعليقه على بيتين لكثيّر عدهما من الشعر المطبوع: « فتأمل هذا المطبوع الفقيد الصنعة في إحكام تآليفه وثقافة تركيبه. فلو جاءت فيه الصنعة من بعد هذا الأصل زادته حسناً»[2]. فالشعر الجيد لا يكفيه انثيال الطبع وجيشان المشاعر، بل لابد له من إتقان ودقة صياغة حتى تتحقق فنيته.

فالصنعة في رأيه تزيد في حسن الكلام وبهائه، بدليل أن مثل هذه الصنعة « موجودة في الكلام المعجز في مواضع متعددة مثل ﴿ وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى. وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى ﴾[3]... وذلك بعد كمال الإفادة في هذه التراكيب قبل وقوع هذا البديع فيها، وكذا وقع في كلام الجاهلية منه وعن عفو من غير قصد ولا تعمد»[4].

فمتى قصد إلى الصنعة قصداً أصبحت متكلفة ثقيلة؛ «لأنها إذ برئت من التكلف سلم الكلام من عيب الاستهجان، لأن تكلفها ومعاناتها يصير إلى الغفلة عن التراكيب الأصلية للكلام، فتخل بالإفادة من أصلها، وتذهب بالبلاغة رأسا، ولا يبقى في الكلام إلا تلك التحسينات وهذا هو الغالب اليوم على أهل العصر»[5].

[1] – ابن خلدون: المقدمة : 651.
[2] – المصدر نفسه: 652.
[3] –سورة الليل : الآية : 1–2.
[4] – ابن خلدون: المقدمة : 652.
[5] – المصدر نفسه: 652.

فابن خلدون كمعظم النقاد العرب يستهجن الصنعة المتكلفة التي تأتي غاية في حد ذاتها فتطمس المعنى، ويصبح الكلام مجرد حلى لفظية فارغة.

فقد كانوا يدركون جيداً أن « البديع قيمة فنية شكلية تتجلى فيها مهارة الصنعة التي هي صلب تميز الشاعرية، ولكنها لاتؤتي ثمارها إلا من باب إنجازها الدلالي ولكن هذه القيمة ذاتها تتحول إلى أداة سلبية عند الإفراط والتكلف الذي يسلم إلى تعقيد الدلالة وتعمية المعنى»[1].

وقد درج النقاد العرب على اعتبار المعنى المكشوف من دلائل الطبع، على حين يؤدي الإفراط في تعمل الشعر إلى غموضه وانغلاقه [2]؛ لأنّ الغاية المثلى من أي كلام–بما في ذلك القول الشعري– ودليل فخامته وعلو منزلته هو المعنى الذي يؤدّيه، ويبقى اللفظ الأنيق والتركيب المحكم وسيلة لتحقيق هذه الغاية.

فالإفادة سمة أساسية في الأسلوب الشعري في النقد والبلاغة العربيين، لذلك قال الجاحظ: «لا خير في كلام لا يدل على معناك، ولا يشير إلى مغزاك وإلى العمود الذي قصدت، والغرض الذي إليه نزعت »[3]. وهو ما ذهب إليه أيضا حازم عندما قال: «إنّ المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام وموطن القول تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهوماتها»[4].

---

[1] – صلاح رزق: أدبية النص: 110.

[2] – ينظر: محمد مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة : 221-222.

[3] – الجاحظ : البيان والتبيين : 1/ 116.

[4] – حازم: المنهاج: 172.

وهكذا يتجلى الموقف النهائي الذي خلص إليه النقاد الأندلسيون في هذه المرحلة في قضية الصنعة، فاستحبوا الصنعة إذا جاءت فنية متقنة تضفي جمالية على الشعر وتزيد رونقه، وتبرز شاعريته، وأبغضوها إذا تحولت إلى غاية في ذاتها، فجاءت متكلفة غثة، تغيّب المعنى، وتفرط في تعقيده. وتفقده بالتالي وظيفته الإمتاعية التداولية.

الفصل الرابع : نقد النثر

-مكانة النّثر في الأدب الأندلسي:

الشعر والنثر هما العمودان الأساسيان اللذان تقوم عليهما صناعة الأدب. ورغم المكانة العالية التي يحتلها الشعر في التراث العربي الإسلامي، إلا أنّ هذا لا يقلل من قيمة ومكانة النثر في هذا التراث، خاصة في الثقافة الأندلسية. يقول ابن بسام:

«...فإنّ ثمرة هذا الأدب، العالي الرتب، رسالة تُنثر وترسل، وأبيات تنظم تُفصل...»[1].

حقيقة إنّ الشعر ديوان العرب، لكن « هذه المقولة إذا كانت تنطبق على العصر الجاهلي، وحقبة من العصر الإسلامي لطبيعة ثقافتهما الشفاهية المناسبة للبداوة، فإنها لا تنطبق على ما تلاهما من عصور الأدب العربي، التي غدا فيها النثر من ديوان العرب أيضا بعدما زاحم الشعر في مكانته التي تربع عليها لسنين طوال، على اعتبار أنّ النثر بطبيعة بعض أجناسه الكتابية يعدّ الوجه الأنسب للحضارة التي بدأت تلقي بظلالها على المجتمع العربي منذ بزوغ الإسلام»[2].

وقد عُرف النثر الأندلسي بـ: « التأّنق في الأشكال والعمق في المعاني المستمدة من الحياة الحضارية التي شهدتها الأندلس بزخمها بعد عهود الولاة والخلافة، والتي أملت على الكتّاب التكلف في الأداء الفني والتصنع فيه، وبخاصة في عهد ملوك الطوائف »[3].

[1] – ابن بسام: الذخيرة: ق1: 19/1.

[2] – مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: 2010 : 13.

[3] – محمد مسعود جبران: فنون النثر الأدبي: 72/1.

ويسجل لنا التاريخ الأدبي اهتمام الأندلسيين بالنثر وبراعتهم فيه. والذي أسّس لهذا المقياس في البراعة الأدبية والاقتدار الفني، هو رائد النقد الأندلسي ابن شهيد، الذي عرض نثره على (تابعي) الجاحظ وعبد الحميد فأجازاه، بعد أن حصل على الإجازة من (توابع)كبار الشعراء، فجمع بذلك الإجادة في الصناعتين، مبطلا بذلك زعم المرزوقي الذي كان يرى أنّ النثر والشعر لا يتفقان على درجة واحدة في الجودة لشخص واحد. وغدت هذه الظاهرة تستوجب النظر حقا، وهي نبوغ الأندلسيين في فني الشعر و النثر. وإجادتهم فيهما على السواء.[1]

والدليل على ذلك إصرار كتّاب التراجم على إثبات البراعة في الشعر والنثر للأدباء الأندلسيين الذين يترجمون لهم ، قصد الإعلاء من شأن الأندلسيين في إطار النزعة الإقليمية الدفاعية. يقول ابن بسام: «...ومازال في أفقنا هذا الأندلسي القصي، إلى وقتنا هذا من فرسان الفنين وأئمة النوعين... فصبّوا على قوالب النجوم، غرائب المنثور والمنظوم، وباهوا غرر الضحى والأصائل، بعجائب الأشعار والرسائل: نثر لو رآه البديع لنسي اسمه، أو اجتلاه ابن هلال لولّاه حكمه، ونظم لو سمعه كثيّر ما نسب ولا مدح، أو تتبعه جرول ما عوى ولا نبح.»[2] ويقول في موضع آخر: « وقد أودعت هذا الديوان الذي سميته "كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة" من عجائب علمهم، وغرائب نثرهم ونظمهم...»[3].

ولا يشذ عن هذه القاعدة أي ناقد أندلسي، أو أي كاتب من كتّاب التراجم. فجميعهم يفاخرون بقدرة الأندلسيين على الجمع باقتدار بين فني النثر والشعر. وهذه أمثلة على سبيل

---

[1] – ينظر: مصطفى السيوفي: تاريخ الأدب الأندلسي :58.

[2] – ابن بسام: الذخيرة: ق1 : 19/1.

[3] – المصدر نفسه: ق1: 21/1.

المثال لا الحصر. جاء في (تحفة القادم) لابن الأبّار، في ترجمة صفوان بن إدريس : « ...وهو ممّن جمع تجويد الشعر إلى تحبير النثر... »[1]. وقال ابن الأحمر الغرناطي في ترجمة الفقيه الكاتب أبي العباس الخزرجي الشهير بالدّباغ : « ...هو فارس هذا الميدان، وإنسان عين الزمان، له نظم رائق جمع فيه بين الجزالة والحلاوة، ونثر فائق عليه رداء الطلاوة...»[2].

ولم يكن الأمر مجرد تفاخر فارغ، بل كان حقيقة واقعية في الحياة الأدبية الأندلسية، بل هي ظاهرة اختصّ بها أدباء الأندلس، ولا نكاد نجدها في الشرق. فكبار الكتّاب في المشرق: «كان شعرهم في الجودة دون نثرهم بكثير..ولذلك نشأ في مشرقنا ما عرف بشعر الكّتاب؛ أي: شعر هذه الطبقة من الكّتاب الذين لا يسمو شعرهم إلى مستوى نثرهم.

وأما الأندلس فقد عرفت الشعراء الكتّاب وطرائقهم في تأدية المعاني والأغراض الشعرية بالنثر الفني في كثير من أحوالهم...ويندر في التاريخ الأدبي الأندلسي أن نجد شاعرا لم يعالج الكتابة الفنية في كثير من معانيها وأغراضها»[3].

لكن ابن خلدون يرى أنّه لا تتفق الإجادة في فني المنظوم والمنثور معا إلا للأقل، والسبب في رأيه أن نظم الشعر أو تأليف النثر : « ملكة في اللسان؛ فإذا سبقت إلى محله ملكة أخرى، قصّرت بالمحل عن تمام الملكة اللاحقة؛ لأنّ تمام الملكات وحصولها للطبائع التي على الفطرة الأولى أسهل وأيسر، وإذا تقدّمتها ملكة أخرى كانت منازعة لها في المادة القابلة، وعائقة عن سرعة القبول، فوقعت المنافاة وتعذّر التمام في الملكة»[4].

---

[1] – ابن الأبار الأندلسي: تحفة القادم : 119.

[2] – ابن الأحمر الغرناطي: نثير الجمان:393.

[3] – مصطفى السيوفي: تاريخ الأدب الأندلسي : 58.

[4] – ابن خلدون: المقدمة : 636.

لكن كلام ابن خلدون يبقى ذا طابع نظري فقط، لأنّ تاريخ الأدب الأندلسي أثبت تمكّن معظم الأدباء الأندلسيين من فني الشعر والنثر معا والإجادة فيهما.

ولم يكتفِ أدباء الأندلس بتأدية المعاني والأغراض الشعرية بالنثر بشكل عابر، بل إن النثر كان ينافس الشعر في بعض الأغراض، خاصة المدح والهجاء. والنماذج النثرية الواردة في كتب التراجم تعجّ بالأمثلة من هذا النوع.

من أمثلة ذلك مدح أبي عبد الرحمن بن طاهر للوزير أبي بكر بن عبد العزيز ثناء على كرمه وحسن معاملته له، ومساعدته إياه في نكبة ألمت به، فقال: «من ذا يضاهيك، وإلى النجم مراميك، فشأوك لا يدرك، وشعبك لا يسلك. أقسم بالله. لأعقدنَّ على علاك من الثناء إكليلا، يذر اللّحظ من سناه كليلا، ولأُطوِّفنَّه شرق البلاد وغربها، ولأُحمّلنّه عُجم الرجال وعُربها، وكيف لا؟ وقد نصرتني نصرا مؤزّرا، وصرفت الضيم عقيرا معفّرا، وألبستني الْبَأْوَ بردا مسهَّما، و أوليتني البِرَّ مُتمَّماً»[1].

ولا شك أنّ قارئ مثل هذا النص يلمس ما فيه من تعقيد وتصنّع، لكن مع ذلك لا ينكر ما فيه حذق وإتقان وصنعة طريفة. فالأندلسيون قد عملوا على احتذاء النماذج المشرقية، والخروج بأنماطها من طور الطبع والسجية والترسل إلى طور التبسط والتصنع والتجنيس، كما عملوا أيضا — رغبة في التميز والتفوق والظهور- على مواجهة تلك النصوص المتكلفة في فنون الرسائل والمقامات والتراجم والفنون التهذيبية، بصياغة نصوص لا تقل عنها في الإغراب والتعقيد.[2]

[1] – ابن خاقان: قلائد العقيان : 1/ 183.

[2] – ينظر: محمد مسعود جبران: فنون النثر الأدبي: 1/ 72-73.

وليس التقليد والرغبة في التفوق على المشارقة وحدهما من دفع الأندلسيين إلى التأنق والتصنع في أسلوب النثر، فتعقد الفن ليس: «شيئا غريبا في تاريخ الحضارات، ولا في تاريخ الآداب في الأمم المختلفة، بل هو الشيء الطبيعي، إذ نرى الأمم حينما ترقى عقليا وحضاريا، تتحول من الأحوال الطبيعية في التعبير إلى أحوال جديدة كلها تعقيد في الأداء والأسلوب».[1]

فالفن يرتبط بالحياة ويعبر عن روح العصر، ويتلون بمظاهره. ولعل هذا ما قصده ابن شهيد في هذا النص الذي نقله ابن بسام في الذخيرة: « وكما أنّ لكل مقام مقالا، فكذلك لكل عصر بيان، ولكل دهر كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة وضرب من البلاغة، لا يوافقها غيره، ولا تهش لسواه وكما أنّ للدنيا دولا، فكذلك للكلام نقل وتغاير في العادة»[2].

فالمتتبع للنتاج النثري للأندلسيين، يجد أنّ خصائصه تختلف من عصر إلى آخر. فنثر عصر الطوائف والمرابطين يختلف عن نثر الموحدين، ويختلفان معا عن النثر في عصر بني الأحمر. وقد أثبتت مختلف الدراسات التي تناولت النثر الأندلسي هذه الحقيقة. كما أكدت تميّز النثر الأندلسي بخصائص وسمات فنية ومعنوية، لا توجد في النثر المشرقي، كانت نتائج مباشرة للظروف التاريخية وعوامل البيئة. لكن هذا لا ينفي أنّ النثر الأندلسي يبقى جزء من النثر العربي، يحمل كل خصائصه الجوهرية ويمثل حلقة هامة من حلقاته.

[1] – شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي: الطبعة الثانية عشرة ، دار المعارف، القاهرة: دت: 195.

[2] – ابن بسام: الذخيرة: ق1: 187/1.

إذًا فقد اهتم الأندلسيون بالنثر اهتماما بالغا على طول تاريخ الحضارة الأندلسية. وخلفوا فيه إنتاجا معتبرا كما ونوعا، وإن كان المجال هنا لا يسمح باستعراض النتاج النثري الأندلسي وتلمس خصائصه الفنية.

فكيف كان حظّ النثر في النقد الأندلسي خلال هذه الحقبة؟ وما هي المقاييس التي انطلق منها النقاد في نقده؟ و هل هي نفسها مقاييس نقد الشعر ؟ هذه التساؤلات وغيرها سيحاول البحث الإجابة عليها.

-الفصل بين الشعر والنثر:

هذه القضية ليست جديدة، فتاريخ النقد والأدب العربيين يحفل بالآراء والملاحظات التي تعرضت للموضوع من منطلقات متعددة، لعل أهمها محاولة «إبراز مظاهر علاقة التباعد والتقارب بين هذين النمطين التعبيريين. لقد كان النقاد على وعي بأنّ النثر قد يقارب الشعر في الأخذ بخصائص تعبيره وصياغته، وأنّ كثيرا من صفات الشعر قد تبرز في النثر، ولذلك حاولوا أن يقفوا على الضرورات الفنية التي تحيط بإبداع الشاعر فتميزه عن إنتاج الناثر»[1].

فالفرق بين الشعر والنثر كان واضحا في أذهان النقاد القدماء، وهذا الفرق قائم على أساس إدراك الخصائص الجوهرية لكلا الفنين، والمتمثلة في قضية الوزن والقافية بالنسبة للشعر، والفرق من حيث المعاني والأسلوب.

[1] – بديعة الخرازي : مفهوم الشعر : 137.

هذه القضايا طرقها النقاد الأندلسيون، وإن اختلف مستوى التناول بينهم. فمنهم من طرق الموضوع بشكل سطحي قائم على مجرد المفاضلة. ومنهم من وقف على الفروق الجوهرية والخصائص الفنية التي تميّز كل صنف.

من الذين وقفوا عند قضية المفاضلة بين الشعر والنثر نجد ابن عبد الغفور الكلاعي في كتابه (إحكام صنعة الكلام). الذي يكاد يكون أول كتاب للأندلسيين عني بمباحث أساليب الكتابة البلاغية وفصّل القول فيها.[1]

خصّص للقضية فصلا سمّاه : (في الترجيح بين المنظوم والمنثور)، فأشار في بدايته إلى أنّ هذا الموضوع قد كثر الكلام فيه، ثم قال : « ورأيي أنّ القريض قد تزيّن من الوزن والقافية بحلة سابغة ضافية، صار بها أبدع مطالع، وأصنع مقاطع، وأبهر مياسم، وأنور مباسم. وأبرد أُصُلا، وأشرد مثلا، وأهزَّ لعطف الكريم، وأفلَّ لغرب اللئيم. لكن النثر أسلم جانبا، وأكرم حاملا وطالبا.وقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ﴿ لَأَنْ يمْتَلِئَ جَوْفُ أَحَدِكُم قِيحًا خَيْرٌ لَهُ مِنْ أَنْ يمْتَلِئَ شِعْرًا ﴾[2]، ولم يقل كتابة ولا خطابة؛ لأنّ الشعر داع لسوء الأدب، وفساد المنقلب. لأنّه – لضيقه وصعوبة طريقه – يحمل الشاعر على الغلوّ في الدين، حتى يؤول إلى فساد اليقين. ويحمله على الكذب؛ والكذب ليس من شيم المؤمنين»[3].

---

[1] – ينظر شوقي ضيف: الفن ومذاهبه: 101.

[2] – أخرجه مسلم في صحيحه تحت رقم: 2258، بلفظ: ﴿ لَأَنْ يَمْتَلِئ جَوفُ أَحَدِكُم قِيحًا حَتَّى يَرِيَهُ خَيْرٌ لَهُ مِنْ أَنْ يَمْتَلِئ شِعْرًا﴾: 1769/4.

[3] – الكلاعي: إحكام صنعة الكلام: 36- 37.

رغم اعترافه بالخصائص الجمالية للشعر، والمتمثلة أساسا في الموسيقى الشعرية النابعة من الوزن والقافية، إلا أنّه يفضل عليه النثر. وهذا التفضيل مبني على خلفية دينية لا علاقة لها بالناحية الفنية. وسبق تحليل هذه النقطة في فصل النقد الأخلاقي.

أما المواعيني فيبدو أنّه كان يميل إلى تفضيل الشعر على النثر بدليل القول التالي: «وإنما كان الشعر عند العرب أيسر من الخطب لتقيده بالوزن مع أنّ الشعر كان أدب العرب ذكرانا ونسوانا وشيبا وشبانا، به انضبطت مفاخرهم وارتبطت آثارهم ومآثرهم. قالوا: وما تكلمت به العرب من أهل المدر والوبر ومن جيد المنثور ومن دوح الكلام أكثر مما تكلمت به من الموزون فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره»[1].

والظاهر أنّه يقصد بكلمة أيسر سهولة الحفظ، بدليل استشهاده بالمقولة عن ضياع النثر وبقاء الشعر، إلا أنّ قوله: "مع أنّ" يفتح الباب على احتمالات أخرى. فهذا الاستدراك يوحي أنّه يدافع عن الشعر، فكأنّ المقصود بهذا اليسر هوان المكانة مقارنة بالنثر. أو سهولة المعاني وتدنيها أحيانا.

وقد سبق أن أشار إلى هذه الفكرة في موضع آخر عندما قال: « قال أبو عمرو بن العلاء: كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يُقيِّد عليهم مآثرهم ويهزّ على أعدائهم و يهيب من فرسانهم، فلما كثر الشعر والشعراء واتخذوا من الشعر مكسبة ورحلوا إلى السوقة وتسرعوا إلى أعراض الناس صار الخطيب عندهم فوق

[1]- المواعيني: الريحان والريعان: 293/1.

الشاعر بطبقات. واليوم فصاحب ديوان الإنشاء والمرْسِلُ في المخاطبات هو خطيب الدعوة ولسان السلطان وترجمان الأمر»[1].

يعطينا هذا النصّ حقيقة تاريخية هامة، وهي علو مكانة النثر على الشعر في هذه العصور، ارتباطا بالأوضاع السياسية التي كانت تعلي من شأن الكتاب الرسميين، فنافسوا الشعراء في مكانتهم. وكانت لفظة الكاتب في الأندلس تطلق على طبقتين من الناس: كتّاب الرسائل وكتّاب الزمام...[2]

جاء في نفح الطيب: «وأما الكتابة فهي على ضربين: أعلاهما: كاتب الرسائل، وله حظ في القلوب والعيون عند أهل الأندلس، وأشرف أسمائه الكاتب، وبهذه السمة يخططه من يعظه في رسالة. وأهل الأندلس كثيرو الانتقاد على صاحب هذه السمة، لا يكادون يغفلون عن عثراته لحظة، فإن كان ناقصا عن درجات الكمال لم ينفعه جاهه ولا مكانه من سلطانه من تسلّط الألسن في المحافل والطعن عليه وعلى صاحبه. والكاتب الآخر كاتب الزمام، هكذا يعرفون كاتب الجهبذة، ولا يكون بالأندلس وبرّ العدوة لا نصرانيا ولا يهوديا البتة، إذ هذا الشغل نبيه يحتاج إلى صاحبه عظماء الناس ووجوههم»[3].

ولم يكن كاتب الرسائل يحظى بهذه المكانة العالية في الأندلس فقط، بل في كل أرجاء الدولة الإسلامية وفي كل العصور. فقد أوضح القلقشندي أنّ موقعه: « في أرفع محل وأشرف قدر، يكاد أن لا يكون عند الملك أخص منه ولا ألزم لمجالسته...يلقون إليهم

---

[1] – المصدر السابق: 135/1.

[2] – ينظر: إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة: 326.

[3] – المقري: نفح الطيب: 217/1.

أسرارهم، ويخصونهم بخفايا أمورهم، ويطلعونهم على ما لم يطلع عليه أخصّ الأخصّاء من الوزراء والأهل والولد».[1]

وقد يحتجّ من يرى أن كتابات هؤلاء تدخل في المكاتبات الرسمية، ولا علاقة لها بالكتابة الفنية، فكيف يمكن لهم منافسة الشعراء على مكانتهم؟ لابد من التأكيد على أنّ نثر هؤلاء «يدخل ضمن النثر الفني الإبداعي لما يتمتع به من خصائص ومميزات فنية وأسلوبية وبلاغية، وما يحرص عليه من طرائق وقواعد وأسس هي بمثابة مراسيم وقواعد متبعة لدى الكتّاب...ناهيك عمّا يولون كتاباتهم من عناية ودقّة، وجهد وتثقيف، محاولين إفراغ كل ما لديهم من قدرات فنية وأدبية وما تحتويه أذهانهم من معارف ومعلومات وخبرات ثقافية فيما يكتبونه ويصوغونه لأنّ كتاباتهم تصدر من أعلى شخصية في الدولة أو ترد إليه»[2].

كل هذا أعطى الكتابة النثرية مكانة خاصة في هذه الفترة، وجعلها تنافس الشعر وتؤثر في تلقيه وفي الذوق الأدبي. فبالإضافة إلى التراجع الفني للشعر العربي في هذه الفترة، فإنه كان يعاني من الكساد الاجتماعي.[3]

وكان للأوضاع التاريخية دور في علو مكانة النثر وتقدّمه على الشعر أحيانا. فالأندلس في هذه العصور كانت تعاني الضعف والتفكك والسقوط التدريجي. وفي مثل هذه الظروف يبرز الأدب، فقد اضطلع الأندلسيون بمهمة استنهاض الهمم لإنقاذ الأندلس المسلمة من التكالب الصليبي. ويبدو أنّ النثر طاوع الأدباء في أداء هذه المهمة أكثر من الشعر؛ « فقد تربّع على قمة الأدب آنذاك، مقللا من مساحة شعر الحض على الدفاع، وهي ظاهرة

---

[1] – القلقشندي: صبح الأعشى : تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت: 1978: 135/1.

[2] – محمد مجيد السعيد: بحوث أندلسية، دط ، منشورات المجمع العلمي، بغداد: 1422هـ – 2001 : 102.

[3] – ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 503.

تحتاج إلى تفسير، ربما كان أحد أسبابها أنّ النثر أطوع وأسرع في الاستجابة لعوامل التطور الأدبي لاسيما وأنّه يُعدُّ لغة العقل والفهم والإدراك، كما أنّه أقدر على الشرح والإيضاح والتعليل والإقناع»[1].

وتمكن نقاد الأندلس في هذه الفترة من إدراك الفرق بين الشعر والنثر انطلاقا من الخصائص الجوهرية للشعر، وذلك في إطار تحديد مفهوم الشعر، فلا يتأتى ذلك إلا بتحديد الخصائص التي تغيب في لغة النثر. ومن أهم هذه الخصائص الانزياح في لغة الشعر. وتبين من خلال دراسة مفهوم الشعر عندهم، أنّ أهم ما تقوم عليه لغة الشعر أو الانزياح هو التخييل والغرابة. فقد نظروا إلى الشعر على أنّه الصورة الغريبة المبتكرة المؤثرة في نفسية المتلقي إلى درجة الإطراب.

من هذا المنطلق قارنوا بين الشعر والخطابة. فإذا كانت غاية الشعر الإغراب وبعث الدهشة والطرب في نفسية المتلقي، فإنّ غاية الخطابة الإقناع.

وهذه الرؤية لا نجدها فقط عند النقاد المتأثرين بالفلسفة مثل حازم، بل كان معظمهم على وعي بهذا الفارق الجوهري. فنجد المواعيني –المتوفى قبل حازم بأكثر من قرن– يقول : «ومن الشعر نظم خبر أو تقرير حجة أو ذاهب مع مقاصد الشريعة أو تخليد كلمات حكمة، وإنما سمي شعرا بالوزن، وإلا فالخطبة أولى الأسماء به»[2].

لا يخفى ما في هذا الكلام من فهم عميق لحقيقة الشعر، وإدراك للفرق بينه وبين النظم الذي لا يشارك الشعر إلا في الوزن. وليس بالوزن وحده يصبح الشعر شعرا.

[1] – فاطمة العبداللات: الملثمون في الأندلس (أدب الدفاع عن الأندلس)، دط، دار وائل للنشر، عمان: 2009 : 145.

[2] – المواعيني: الريحان والريعان : 1/ 321.

والنقطة ذاتها وقف عندها ابن رشد في شرحه لكتاب الشعر لأرسطو : « وكثيرا ما يوجد من الأقاويل التي تسمى "أشعارا" ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط »[1]. وقال أيضا: « وأما الذين يعملون الأمثال والقصص فإنّ عملهم غير عمل الشعراء وإن كانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون»[2].

ويذهب ابن رشد إلى تأكيد الدور الإقناعي للخطابة عن طريق إثارة الانفعالات: « ...وذلك أن هذه ترى الذي يقصد بالقول كأنّه قد وقع واستيقن. وقد تقدم لك في كتاب الخطابة الأقاويل الانفعالية الخطبية، وضروب الانفعالات التي تفعلها هذه الأقاويل. ولذلك كانت هذه الأفعال أخصّ بكتاب "الخطابة" منها بكتاب "الشعر"»[3].

ويقصد بالأفعال هنا حركات الأديب وصوته. وهي مشتركة بين الخطيب والشاعر؛ لأنهما يشتركان في إثارة المشاعر والانفعالات. « والانفعالات التي تثبت بالقول الخطبي أو الشعري هي: الخوف، والغضب، والرحمة، والتعظيم...»[4].

لكنه يؤكد أنّ الشعر ليس بحاجة دائما إلى الاعتماد في التأثير على هذه الهيئات: « فهذه الصور والهيئات إنما ينبغي أن تستعمل في الشعر- إن استعملت - مع الأقاويل الانفعالية الشعرية، وذلك إما في التعظيم، وإما في التصغير، وإما في الأشياء المحزنة المخوفة، إذ كانت هذه الأشياء هي التي تستعمل صناعة المديح من الأقاويل الانفعالية، على ما سلف. وإنما تستعمل هذه مع الأقاويل الانفعالية التي ليست صادقة، أعني التي ليست هي

[1] - ابن رشد: شرح كتاب الشعر لأرسطو: 62.
[2] - المصدر نفسه: 89.
[3] - المصدر نفسه: 130.
[4] - المصدر نفسه: 130.

ظاهرة التخييل. وأما الأقاويل الانفعالية التي هي ظاهرة التخييل ومناسبة للغرض المقول فيه، وهي حق، فليس يحتاج أن تستعمل فيها هذه الأمور التي من خارج، فإنها تهجنها، إذ كانت هذه إنما تستعمل في الأقاويل التي تضعف أن تفعل ما قصد بها إلا باقتران هذه الأشياء بها، وهي الأقاويل الرديئة»[1].

المتأمِّل لهذا النص يجد فيه فهما عميقا لمفهوم الشعر. فهو يذهب إلى أنّ الشعر الجيد قادر على أداء وظيفته التأثيرية دون الحاجة إلى الاستعانة بهذه الهيئات الخارجية كتغيير الصوت، أو أداء حركات معينة تدلّ على الانفعال. بل إنّ هذه الأمور قد تهجنه وتسيء إليه وتنتقص من جماليته. فهذه أمور لا يحتاجها إلا الشعر الرديء ليغطي بها ضعفه. لأن الشعر الجيد يستمدّ جماله وقوة تأثيره من داخله. و أكّد أيضا على قضية الصدق الفني ودورها في استكمال جمالية الشعر وتحقيق التأثير في المتلقي.

وما جاء في هذا النصّ يتماشى مع الرؤى الحداثية التي ترى النصّ بنية مغلقة مكتفية بذاتها، تستمدّ جماليتها من لغتها. وتعلي من شأن الوظيفة الشعرية، التي هي التخييل عنده ابن رشد.

وفرّق حازم بين الشعر والنثر على أساس الوظيفة التي يؤديها والتأثير، يقول: «لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع وكان لكلتيهما أن تخيل وأن تقنع في شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده، وكانت النفس إنما تتحرك لفعل

---

[1] – المصدر السابق: 130-131.

شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن واحد واحد من الفعل والطلب والاعتقاد بأن يخيل لها أو يوقع في غالب ظنها أنّه خير أو شرّ بطريق من الطرق التي يقال بها في الأشياء بأنها خيرات أو شرور»[1].

ولا يهم في الصناعة البلاغة النظر إلى المعاني من حيث صدقها وكذبها. لأن الصناعة الخطابية تعتمد على تقوية الظن لا إيقاع اليقين، وتعتمد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء وإقامة صورها في الأذهان بحسن المحاكاة وبما أنّ الظن مناف لليقين: « وجب أن تكون الأقاويل الخطابية– اقتصادية كانت أو احتجاجية– غير صادقة ما لم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق...وأن تكون الأقاويل الشعرية اقتصادية كانت أو استدلالية غير واقعة أبدا في طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدق والكذب إذ ما تتقوم به الصناعة الشعرية وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين»[2].

وبما أنّ التأثير في المتلقي هو غاية الاثنين يجوز لهما تبادل الوسائل الإبلاغية، « لأنّ الغرض في الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه. فكانت الصناعتان متؤاخيتين لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما. فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن في الأقل من كلامه، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه»[3].

وفي رأيه أنّ السبب الداعي إلى مثل هذا التراسل في الخصائص التعبيرية لهذين اللونين البلاغيين هو أنّ: «النفوس تحب الافتتان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك

[1]– حازم ك المنهاج: 19– 20.

[2] – المصدر نفسه: 62–63.

[3] – المصدر نفسه: 361 .

إلى بعض، ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها، وكانت معاونة الشيء على تحصيل الغاية المقصودة به بما يجدي في ذلك جدواه أدعى إلى تحصيلها من ترك المعاونة، كانت المرواحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعود براحة النفس، وأعون على تحصيل الغرض المقصود»[1].

فمثل هذا التغيير في البنية التعبيرية يعطي النص نفحة تجديدية، قد تلاقي قبولا نفسيا من المتلقي، لكن ذلك ينبغي أن لا يتجاوز الحدّ المعقول، حتى لا يفقد أيٌّ منهما خصائصه ومميزاته الجوهرية والأسلوبية.

كما ميّز النقاد الأندلسيون بين الشعر والنثر على أساس الوزن، مدركين أهمية الوزن في الشعر باعتبار الخاصية الشكلية الفنية الأساسية المميزة له عن غيره من أطر التعبير. وهذا التصور ثابت في الفكر النقدي العربي في عصوره المختلفة. وقد أكّد قدامة هذا المنطلق الأساسي في التفريق بين الشعر والنثر بقوله: «إنّ أول ما يحتاج إليه في شرح هذا الأمر معرفة حدّ الشعر الجائز له عمّا ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز مع تمام الدلالة، من أن يقال فيه: إنّه قول موزون مقفى يدل على معنى »[2].

لم يخرج النقاد الأندلسيون عن هذا المنطلق، فميّز المواعيني الشعر عن النثر في أدب العرب بقوله: « ...ووجدنا للعرب أدبا لم تتكلفه ولم تكتبه ولم تتفكر فيه، بل قالته بطباعها وصحة قرائحها ورجاحة عقولها ودقة فطنتها ولطف أذهانها واتساع مذاهبها،

---

[1] – المصدر السابق: 361.

[2] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر: 15.

أخرجته من عداد الكلام المنثور فجعلته لفظا موزونا وكلاما منظوما بأعاريض مختلفة وأوزان صحيحة ففخروا به ورثوا ومدحوا وهجوا وغزلوا ونسبوا...»[1] .

يذهب المواعيني إلى أنّ الأصل في كلام العرب هو النثر، ثم أخرجوا من الكلام المنثور كلاما مقيدا بالوزن والقافية هو الشعر، لأنّه أقدر على التعبير عن الأحاسيس والعواطف.

ويفرّق ابن خلدون بين الشعر والنثر على أساس الوزن بقوله: « اعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنين: في الشعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفى، ومعناه الذي تكون أوزانه كلّها على رويّ واحد وهو القافية. وفي النثر وهو الكلام غير الموزون»[2].

لكنه لا يكتفي بالتفريق بينهما على أساس الوزن وحده. وإنما يدرك أنّ هناك خصائص جوهرية أخرى تفصل بين الفنين، يقول بعد أن فصّل الكلام في أساليب الشعر محاولا أن يضع تعريفا جامعا للشعر: « الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والروي، مستقل كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به. فقولنا " الكلام البليغ": جنس، وقولنا: المبني على الاستعارة والأوصاف": فصل له عمّا يخلو من هذه؛ فإنّه في الغالب ليس بشعر، وقولنا:" المفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والروي": فصل له عن الكلام المنثور الذي ليس بشعر عند الكل...لأنّ الشعر له أساليب تخصه لا تكون للمنثور وكذا أساليب المنثور لا تكون للشعر»[3].

[1] – المواعيني: الريحان والريعان: 305/1.

[2] – ابن خلدون: المقدمة : 634.

[3] – المصدر نفسه: 642.

فالشعر في رأيه يختلف عن النثر اختلافا جوهريا، ولا يحدد هذا الاختلاف الوزن وحده، وإنما هو قائم على أساس الأساليب و الصياغة الفنية، ومختلف الأدوات التعبيرية الداخلة في تكوين هذه الصياغة. لكن مع ذلك يبقى الوزن خاصية أساسية فارقة في تحديد ماهية الشعر وفصله عن النثر. لكن هذه الخاصية لا تؤدّي وظيفتها إلا إذا تضافرت مع باقي العناصر.

-البديهة والارتجال:

إنّ قارئ النقد العربي القديم سيدرك لا محالة أنّ نقادنا القدماء قد أجروا العديد من مقاييس نقد الشعر على النثر. فقد كانوا يرون أنّ ما يحقق الجمال والفنية في الشعر يحقّقها في النثر. ومن هذه الرؤية ألحوا على البديهة و الارتجال في النثر كما ألحوا عليهما في الشعر. يقول أبو هلال العسكري: «...وأول آلات البلاغة جودة القريحة وطلاقة اللسان»[1].

وكذلك استحبّ النقاد الأندلسيون الطبع والبديهة والارتجال في النثر تماما كالشعر. حيث نعثر في مصنفاتهم على عشرات الملاحظات التي تعلي من شأن البديهة والارتجال في الكلام المنثور، وتعدُّ ذلك مقياسا للجودة والاقتدار الفني.

قال ابن بسام: «وأهل صناعة الكلام متباينون في المنزلة متفاضلون في شرف المرتبة، على مقدار إحسانهم وتصرّفهم. فمنهم الذي ينظم الأوصاف، ويخترع المعاني، ويُحرز جيد اللفظ، إلا أنّه يصعب عليه الكلام، ويكُدُّ قريحته في التأليف...ومنهم الكارع في بحر الغزارة، القادح بشعاع البراعة، الذي يمُرُ مرَّ السيل في اندفاعه، والشؤبوب في انصبابه، لا

[1] - أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: 26.

يشكو الفشل، ولا يكل على طول العمل...»[1]. وقال عن ابن شهيد، نقلا عن ابن حيان: «...والعجب منه أنّه كان يدعو قريحته إلى ما شاء من نثره ونظمه في بديهته ورويته، فيقود الكلام كما يريد من غير اقتناء للكتب، ولا اعتناء بالطلب، ولا رسوخ في الأدب »[2].

ورأى ابن خلدون أنّ نثر العرب كان مطبوعا كشعرها، في العهود الأولى، ثم لحقه ما لحق الشعر من تكلف وتعمل في العصور المتأخرة: «وعلى نسبة الكلام المنظوم هو الكلام المنثور في الجاهلية والإسلام، وكان أولا مرسلا معتبر الموازنة بين جمله وتراكيبه، شاهدة موازنته بفواصله، من غير التزام سجع ولا اكتراث بصنعة. حتى نبغ إبراهيم بن هلال الصّابي، كاتب بني بويه، فتعاطى الصنعة والتقفية وأتى بذلك بالعجب، وعاب الناس عليه كلفه بذلك في المخاطبات السلطانية، إنما حمله عليه ما كان في ملوكه من العجمة والبعد عن صولة الخلافة المنفقة لسوق البلاغة.ثم انتشرت الصناعة بعده في منثور المتأخرين ونسي عهد الترسيل وتشابهت السلطانيات بالإخوانيات، والعربيات بالسوقيات. واختلط المرعيُّ بالهمل. وهذا كله يدلك على أنّ الكلام المصنوع بالمعاناة والتكليف، قاصر عن الكلام المطبوع...»[3].

واضح أنّ ابن خلدون يفضل الكلام المطبوع على المصنوع، سواء أكان ذلك في الشعر أم النثر. ويعلل تدني مستوى النثر في الأدب العربي بأسباب سياسية. فتدهور الخلافة واستيلاء الأعاجم على السلطة وسيطرتهم على زمام الأمور، وضعف حال الأمة ككل أدى إلى فساد الطباع و تدهور مستوى النثر والعدول به عن أصول البلاغة العربية .

---

[1] – ابن بسام: الذخيرة : ق1 : 188/1.

[2] – المصدر نفسه: ق1 : 155/1

[3] – ابن خلدون: المقدمة : 652 -653.

إنّ تبريره لظهور الصنعة في النثر العربي يختلف عن تبرير ابن شهيد الذي رأيناه سابقا، حيث رأى أنّ لكل مقام مقالا، ولكل عصر بيانا، وأنّ ظروف التطور والتغير هي التي أدت إلى تغير أساليب التعبير، فلكل أمة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة وضرب من البلاغة، لا تقبل سواه.

ثم يحاول أن يحدد مراحل تطور النثر العربي وظهور الصنعة فيه: « ألا ترى أنّ الزمان لما دار كيف أحال بعض الرسم الأول في هذا الفن إلى طريقة عبد الحميد وابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان؟ فالصنعة معهم أفسح باعا، وأشدّ ذراعا، وأنور شعاعا، لرجحان تلك العقول، واتساع القرائح في العلوم. ثم دار الزمان دورانا، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة إبراهيم بن العباس ومحمد الزيات وابني وهب ونظرائهم، فرقت الطباع، وخفّ ثقل النفوس. ثم دار الزمان فاعترى أهله باللطائف صلف، وبرقة الكلام كلف، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع...»[1].

يبدو تحليل ابن شهيد أقرب إلى الواقعية والتعليل المنطقي، وينم عن إدراك دقيق لمختلف المراحل التي مرّ بها أسلوب النثر العربي، مع التعليل والتوضيح. إلا أنّ هذا لا يقلل من قيمة التعليل الذي جاء به ابن خلدون، وإن جاء مجملا غير مفصل. فكل هذه الأسباب مجتمعة أدّت إلى تطور النثر العربي من حال إلى حال وتباين أساليبه بتباين العصور.

واضح من كلام ابن خلدون أنّه يميل إلى تفضيل النثر المطبوع على المصنوع، ويرفض التصعّب والتعقيد في أسلوب الكتابة. وكان هذا المنحى هو الأصل في النظر إلى أسلوب النثر في هذه الفترة، مع أنّها الفترة التي بلغت فيه الكتابة النثرية قمة التصنع والتحذلق.

[1] - ابن بسام: الذخيرة: ق1 : 187/1.

فنستغرب كيف نجد بعض ملامح هذا المنحى عند لسان الدين بن الخطيب، وهو رائد طريقة النثر التركيبي المصّعب، يقول عن كتابة أحد الأدباء الأندلسيين يدعى محمد بن سليمان زين القصيرة: «...وهي من قلة التصنع والإخشوشان، بحيث لا يخفى غرضها. ولكل زمان رجاله»[1].

ويظهر من أقواله أنّه يحبذ البديهة والارتجال في النثر، من أمثلة ذلك قوله عن ابن عطية الكاتب: «كان ابن عطية كاتبا بليغا، سهل المأخذ، منقاد القريحة، سيّال الطبع »[2]، وقال في أديب أندلسي آخر هو محمد بن علي الهمذاني: «...أديبا بارعا، كاتبا بليغا، مُكثرا لجيده السريع البديهة في النظم والنثر. »[3] وقال في الأديب أبي جعفر الروية: « ناظم للفِقر الشاردة، ومقتنص المعاني الأردة، وصاحب قريحة ملتهبة الوقود، وبديهة منتظمة العقود...»[4]. وقال عن نثر محمد بن محمد بن عياش، وهو أيضا أديب أندلسي : « وأما نثره فنمط مرتفع عن معتاد عصره، استنفارا وبلاغة، واسترسالا وحلاوة، قلّما يُعرِّج على السجع، أو يمرّ على التكليف...»[5].

ولو تتبعنا تراجمه المختلفة لوجدنا العديد من هذه الإشارات الدّالة على إعلائه لشأن الطبع والبديهة في النثر والشعر. وليس هذا بالأمر الغريب على ابن الخطيب، وهو الذي

[1] – ابن الخطيب: الإحاطة: 518/2.
[2] – المصدر نفسه: 263/1.
[3] – المصدر نفسه: 488/2.
[4] – ابن الخطيب: ريحانة الكتّاب: 398/2.
[5] – ابن الخطيب: الإحاطة: 167/2.

عرف بالموهبة والقريحة وسرعة الخاطر والهاجس المساعف بالإنشاء، والتدفق فيما يتناوله من فنون القول.[1]

ويبدو أنه كان-هو وغيره من النقاد الأندلسيين- لا يرى في السجع واستخدام الألوان البديعية المختلفة، تكلفا أو تصنعا. بل هي صنعة مستحبة تضفي على النثر قوة السبك وجمال التركيب وغرابته في عصر يستحبّ الغرابة ويبحث عن الجديد، ويزخر بالتأنّق في كل مظاهر الحياة. خاصة إذا أحسن الأديب استخدام هذه الصنعة، فتأتي عفوية محببة، يقول ابن بسام عن رسالة لأحد الأندلسيين: «...تصرّف فيها في أنواع البديع، تصرف المطبوع»[2].

وكأنّهم وجدوا في هذا النثر المتأنّق المتقن الصنعة والإبداع في الصياغة الجديد الذي يبحثون عنه، و شعروا أنهم حققوا ذواتهم بإبداعهم لشيء جديد يخالفون فيه المشارقة.

-أسلوب النثر:

على الرغم ممّا شاع عن النثر الأندلسي من التعقّد في التعبير والتصنع واصطناع أصناف البديع، إلا أنّه عرف أيضا بالرقة والحلاوة والعذوبة. وهي خصائص عرفها النثر والشعر على السواء.

وكان للطبيعة أثر واضح في: «في أساليب الكتابة وطرائق التعبير عند الأدباء..من رقة وسهولة..إلى شفافية وتشخيص..إلى رمز وإيحاء إلى النزعة الإنسانية والروح القومية وحب

---

[1] - ينظر: محمد مسعود جبران: فنون النثر الأدبي : 76.

[2] - ابن بسام الذخيرة: ق1 : 344/1.

الوطن فلقد قدر لطبيعتهم الشاعرة أن تكون مصدر الإيحاءات للكُتّاب وعاملا مساعدا على رقة الألفاظ والبعد بها عن الخشونة والغرابة»[1].

ودعا النقاد إلى هذه السمات واستحبوها في الأدب، وظهرت في تعابيرهم آثار الطبيعة كما ظهرت في الأدب. يقول ابن بسام في وصف كتاب الذخيرة : «وتغلغلت بقارئه بين النظم والنثر، تغلغل الماء أثناء النور والزهر. »[2] وقال عن أدب الأعمى التطيلي: «...نظم كالسحر الحلال، ونثر كالماء الزلال»[3].

وقال ابن سعيد في وصف المختارات النثرية التي أوردها في كتابه (المرقصات المطربات) : «وضمنته من النثر زهرات، مقتطفة يسهل حفظها. »[4] وقال ابن خاقان عن أدب ابن عبدون : «وقد أثبت له من البدائع الروائع، ما هو أصفى من ماء الوقائع، وأبهى من الشمس في المطالع...»[5]. وعن أدب أبي زكرياء بن صمادح: «وله أدب كالروض إذا أزهر، والصبح إذا أسفر...»[6]. أما لسان الدين ابن الخطيب فتكثر مثل هذه الأوصاف في تراجمه حتى لا تكاد تحصى.

وواضح من هذه التعابير أنهم يحبون الرقة والعذوبة والشفافية في الأسلوب. وهذا يتجلى بوضوح في العديد من الإشارات والملاحظات المتناثرة في مؤلفاتهم.

---

[1] – مصطفى السيوفي: تاريخ الأدب الأندلسي: 18.

[2] – ابن بسام الذخيرة: ق1 :8/1.

[3] – المصدر نفسه: ق2 :547/4.

[4] – ابن سعيد: المرقصات المطربات: 7.

[5] – ابن خاقان: قلائد العقيان : 418/2.

[6] – المصدر نفسه: 567/2.

وكما استحبوا الرقة في الأسلوب نفروا من التعقيد والخشونة، فهذا ابن سعيد الأندلسي يصف نثر أحد الأندلسيين، وهو أبو يحيى بن اليسع: «ونثره كزٌّ ثقيل، ونظمه مغسول، ليس عليه طُلاوة، وكأنّه أراد به معارضة كتاب القلائد، فنهق إثر صاهل، ولم يأتِ في جميع ما أورد بطائل»[1].

-الفصاحة والبلاغة:

لقد شرف الله سبحانه وتعالى الإنسان بنعمة العقل ونعمة الكلام أو البيان. والكلام هو وسيلة العقل لإظهار أسرار العلوم والمعارف والآداب. يقول عبد القاهر الجرجاني: «اعلم أنّ الكلام هو الذي يعطي العلوم منازلها، ويكشف عن صورها، ويجني صنوف ثمرها، ويدل على سرائرها، ويبرز مكنون ضمائرها، وبه أبان الله تعالى الإنسان من سائر الحيوان، ونبّه فيه عظم الامتنان، فقال عزّ من قائل: ﴿ الرَّحْمَنُ عَلَّمَ الْقُرْءَانَ. خَلَقَ الإِنْسِانَ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ. ﴾[2]، فلولاه لم تكن لتتعدى فوائد العلم عالِمه، ولا صحّ من العاقل أن يفتق عن أزاهير العقل كمائمه، ولتعطّلت قُوى الخواطر والأفكار من معانيها، واستوت القضية في موجودها وفانيها»[3].

ولمكانة البيان هذه اهتم العرب بمقومات تجويده وتحسينه، وعلى رأسها الفصاحة والبلاغة، وتعرضوا لمعايير تحققهما في لغة الأدب.

[1] - ابن سعيد: المغرب : 72/2.

[2] - الرحمن: 1-2.

[3] - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة : 3.

من هذا المنطلق اهتم النقاد الأندلسيون بفصاحة الكلام وبلاغته، وتعرضوا لشروط تحقق ذلك. ومن هؤلاء المواعيني الذي خصّص مرتبة للفصاحة والبلاغة وجامع في لوازم الإنشاء ووظائف الصناعة. وبعد أن قدّم تعريفات متعددة للبلاغة والفصاحة، وضّح : « ...والفرق بين الفصاحة والبلاغة أنّ الفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ. والبلاغة لا تكون إلا وصفا للألفاظ مع المعاني، لا يقال في الكلمة الواحدة بليغة، وإن قيل فيها فصيحة، وكل كلام بليغ فصيح، وليس كل كلام فصيح بليغا»[1].

ثم راح يحدّد شروط كل منهما بادئا بالفصاحة، ولها سبعة وجوه إذا تكاملت في الألفاظ، فلا مزيد على فصاحتها كما يقول، وهي[2]:

1-أن يكون تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج. وإن كان لم يأتِ بجديد واكتفى بإعادة الكلام الذي سبقه إليه غيره من البلاغيين والنقاد. إلا أنّه قدّم تحليلا وتعليلا طريفا وفريدا لهذه القضية حيث يقول: «وعلة ذلك أنّ الحروف تجري من السمع مجرى الألوان من البصر ولاشك أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة. مع أنّ البصر لا يشق عليه النظر إلى الألوان المتقاربة، ويشق على اللسان النطق بالألفاظ المتقاربة فيثقل في السمع كقول الشاعر :

وقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرٍ   ولَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

ولما كان هذا اللفظ المتقارب غير منبسط به اللسان قالوا إنّ هذا البيت من أشعار الجن. ولا ريب أنّ الأزهار الربيعية المتفننة الألوان وصياغة الديباج أجمل من البساط الأغبر

[1] - المواعيني: الريحان والريعان: 132/1.

[2] - ينظر: المصدر نفسه: 1/ 136-145.

والأخضر أو من الثوب الناصع المصْمت، وهذه علة يقع لكل واحد فهمها ولا يمكن منازعا جحدها»[1].

ولحازم تمثيل قريب من هذا، حيث يشبه حسن تناسق الكلمات وإتقان تأليف الكلام بحسن تناسق الألوان في الصورة: « واعلم أنّ فمنزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع.

وكما أنّ الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، إن وقعت بها المحاكاة صحيحة فإنّا نجد السمع يتأذّى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة عليها، يشغل النفس تأذّي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل. فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جدّا»[2].

إنّ تحليل المواعيني لقضية تقارب مخارج الحروف وتباعدها في الكلمة الواحدة، وتحليل حازم لحسن اختيار اللفظة وإحكام تأليف الكلام، يدلّ على سعة خيال الأندلسيين وخصبه. هذا الخيال الذي غذته طبيعة البلاد الخلابة، فامتلك هذه القدرة الرائعة على التجسيد والتصوير.

2-أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة كما أنّك تجد لبعض النغم والألوان حسنا يتصور في النفس ويدرك بالبصر

[1]- المصدر السابق: 1/136-137.

[2] - حازم: المنهاج : 129.

والسمع والحواس. مثال ذلك من الحروف (ع ذ ب) فإذا قدّمت بعض هذه الحروف على بعض ذهبت حلاوة الكلمة ولم تجد حسنها على الصفة الأولى.

3-أن تكون الكلمة غير موعرة ولا وحشية.

4-أن تكون الكلمة غير ساقطة عامية.

5-أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي غير شاذة.

6-ألا تكون الكلمة مشتركة قد يُعَبَّرُ بها عن أمر يُكره ذكره.

7- أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف، فإنها متى زادت بنيتها على الأمثلة المعهودة قَبُحت.

وهذه الشروط لفصاحة الكلمة لا تخصّ الكلمات التي تدخل في تأليف النثر فقط، فالأمر ينطبق على مفردات النثر والشعر، والدليل على ذلك أنه أورد أمثلة من النوعين.

وقد وقف حازم عند اللفظة المفردة، ووضع معايير لجمالها، إلا أنّ كان يركز على الألفاظ في الشعر. وقد جمع في هذا شروط فصاحة الكلمة وشروط حسن تأليف الكلام، حيث يقول: «والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعض وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتّبة الترتيب الذي يقع الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما، ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال، ومنه أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات أو تتماثل أوزان

الكلم أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قويّة الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها»[1].

وبعد أن ينهي المواعيني الكلام في شروط فصاحة اللفظة المفردة، ينتقل للحديث عن شروط البلاغة أو شروط صحة التأليف. وهي تنطبق على الشعر والنثر، وهي أيضا سبعة[2]:

1-أن يكون تأليف الكلام بألفاظ غير متعاظلة ولا مُتَقاربة المجاورة المتداخلة. والمعاظلة في الكلام أن يكون شديد المداخلة يركب بعضه بعضا. والأمثلة التي أوردها معظمه مما ورد في كتب الأدب العامة.

2-وضع الألفاظ مواضعها، وذكر أنّ هذا قسم طويل، فمن ذلك ألا يكون في الكلام تقديم ولا تأخير حتى يؤدي ذلك إلى فساد المعنى أو فساد إعرابه بأن يفصل بين الصلة والموصول أو غير ذلك من العلل...وأورد أمثلة كثيرة لتوضيح مختلف الحالات التي قد يختل فيها وضع الألفاظ في مواضعها الصحيحة.

3-وهو ألا يكون الكلام مقلوبا فيصرف عن وجهه، وقد وضّح بالعديد من الأمثلة.

4-وهو أن لا تقع الكلمة حشوا لا تفيد المعنى.

5-وهو أن لا يعبر في المدح بالألفاظ المستعملة في الذم.

6-وضع الألفاظ مواضعها بالمناسبة بينها من طريق الصيغ. فإنّ لذلك تأثيرا حسنا في الفصاحة والاعتدال.

---

[1] - حازم ك المنهاج : 222.

[2] - المواعيني :الريحان والريعان: 1/148-160.

7-وهو ألا يكون الكلام متناقضا مستحيلا، وألا يوضع الجائز وضع الممتنع.

لم يوضح المواعيني المقصود بالمتناقض والممتنع، وقد وضحهما قدامة بقوله: «المتناقض لا يكون، ولا يمكن تصوره في الوهم، والممتنع لا يكون ويجوز أن يتصور في الوهم»[1].

ولا بد من التذكير بأنه وضّح وشرح كل نوع بالعديد من الأمثلة تفاديت عرضها قصد الاختصار. وبعد أن أنهى عرض وتعديد هذه الشروط، جاء بما يشبه النتيجة، حيث قال: «ومن اختبار الكلام أن تجد له حلاوة وطلاوة تشف على غيره لأمر يعرض في التأليف ويقع في المزاج، وهو هنا روح فائدة الكلام وسر جمهور الإنشاء»[2].

يذهب المواعيني إلى أنّ الكلام إذا تحققت فيه شروط البلاغة والفصاحة، سيبلغ درجة مثلى من الجمال والاكتمال الفني. ويلمس قارئه أو سامعه طلاوته وحلاوته التي يتفوق بها عن غيره من الكلام الذي انعدمت فيه هذه الشروط أو بعض منها.

-فنون النثر وأساليبه:

يعدّ كتاب (إحكام صنعة الكلام) لابن عبد الغفور الكلاعي، من الكتب القليلة التي تخصّصت في الحديث عن النثر وفنونه وأغراضه. وتحدّث فيها عن البيان ومدلوله، وفاضل بين المنثور والمنظوم، وهذه الفصول بمثابة مقدمة عامة. وأمّا البابان الأساسيان فهما: باب في الكتابة وآدابها وما يتعلق بها من أسبابها، تندرج تحته فصول تصبّ في موضوعه. والباب الثاني في ضروب الكلام.

[1] - قدامة بن جعفر: نقد الشعر: 242.

[2] - المواعيني: الريحان والريعان: 1/160-161.

-**أقسام الخطاب**: ينقسم الخطاب المنثور عنده إلى ثلاثة أقسام [1] :

1- الإسهاب: وهو ما رفل ثوب لفظه على جسد معناه.

2-الإيجاز: هو ما ثوب لفظه كثوب المؤمن.

3-المساواة: هو ما خيط ثوب لفظه على جسد معناه.

ثم يعلق: «ولكل قسم من هذه الأقسام موطن يصلح فيه، ومقام يختصّ به »[2]، ثم يشرع في توضيح هذه المواطن والمقامات، موضّحا بأمثلة من القرآن الكريم وكلام العرب. وذكر أنّ الإيجاز يأتي على ضروب وأنحاء. «فمنه ما يأتي مع البيان، وهو أشرف الكلام. مثال ذلك قوله جلّ وعزّ : ﴿قُلْ هُوَ اللَهُ أَحَدٌ. اللَهُ الصَّمَدُ. لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ. وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُؤاً اَحَدٌ.﴾[3] »[4] ومن الإيجاز ما يأتي بالحذف، ومنه ما يأتي بالإشارة.[5]

وقد وقف نقاد أندلسيون آخرون عند قضية الإيجاز، واعتبروه من فنون البلاغة. من هؤلاء حازم القرطاجني. وهو يميل إلى اعتبار التوسط بين الإيجاز والإطناب أفضل الأوضاع.[6]

---

[1] - الكلاعي: إحكام صنعة الكلام : 89.
[2] - المصدر نفسه: 89.
[3] - سورة الإخلاص: 1-4.
[4] - المصدر السابق: 91.
[5] - المصدر السابق: 93.
[6] - ينظر: حازم : المنهاج: 65.

-ضروب النثر:

بدأ الكلاعي الباب الذي خصّصه للحديث عن ضروب النثر بالإشارة إلى أنه وجد في النثر بعد أن تأمّله من أنواع البديع ما يوجد في الشعر. لكنه لن يتعرض لها لأنّ هذا الموضوع قد لقي العناية الكافية من العلماء.

ويشرع في ذكر ضروب وأنواع النثر المختلفة: الترسيل، التوقيع، الخطبة، الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة، المورّى والمعمّى، المقامات والحكايات، التوثيق، التأليف.

وإن بدا للقارئ للوهلة الأولى أنّ الكلاعي لن يضيف جديدا على كلام سابقيه، فإن تتبع فصول الكتاب سيثبت العكس. فقد كان الكلاعي مبدعا في هذا المؤلَّف الذي يعدّ من المؤلفات القلائل التي خصّصت للنثر في تراثنا النقدي.

وسيحاول البحث رصد مواطن الجدة والابتكار عند الكلاعي، وأهم موضع تتجلى فيه هذه الخصائص هو حديثه عن فن الترسيل. حيث نجده يبدع المصطلحات، ويمزج في عرضه «بين المراجعة التاريخية، والوصف من أجل التقنين والتعليم»[1]. وقد قسّم هذا الفن إلى سبعة أقسام هي:

1-العاطل: ويعرفه بقوله: «وإنما سمينا هذا النوع: العاطل لقلة تحليته بالأسجاع والفواصل. وهذا النوع هو الأصل. والتجمّل بكثرة السجع فرع طارئ عليه. »[2] وهذا يذكرنا بكلام

[1] -عمر عبد الواحد: في نقد النقد الأندلسي: 153.
[2] - الكلاعي: إحكام صنعة الكلام: 96.

المواعيني مستشهدا بقول الجاحظ: «قال أبو عثمان: والكلام المرسل عن السجع هو الأصل لبعده عن التكلف وتنزّهه عن التصنع...»[1].

2-الحالي: وسمّاه كذلك لأنّه: « حُلِّي بحسن العبارة، ولطف الإشارة، وبدائع التمثيل والاستعارة»[2].

3-المصنوع: «وسمينا هذا النوع مصنوع لأنّه نُمِّق بالتصنيع، ووشح بأنواع البديع، وحُلِّي بأنواع الفواصل والأسجاع، واستجلب له منها ما يلذُّ في القلوب ويحسن في الأسماع»[3].

وكعادته مع كل نوع من الأنواع التي ذكرها أتى بجملة من الأمثلة. ويلاحظ أنّ جلّ الأمثلة التي انتقاها في هذا الصنف لكتاب من القرن الرابع الهجري. وهو القرن الذي شاع فيه مذهب التصنيع في النثر العربي، حيث أثقل الكتّاب كتاباتهم بالسجع وأنواع البديع، والتشبيهات والاستعارات. فأصبحت صناعة النثر «أشبه ما تكون بصناعة أدوات الترف والزينة فهي تحف تنمق في أروع صورة للتنميق، وكل كاتب يتوفّر على إحداث هذه التحف توفرا يتيح له أن يشارك في آياتها وبدائعها»[4].

4-المرصّع: وهو النثر الذي « رُصِّع بالأخبار والأمثال والأشعار، وروايات القرآن وأحاديث النبي عليه السلام، إلى غير ذلك من النحو والعروض، وحلّ أبيات القريض»[5].

---

[1] - المواعيني: الريحان والريعان: 251/1.

[2] - المصدر السابق:97-98.

[3] - المصدر نفسه: 114-115.

[4] - شوقي ضيف: الفن ومذاهبه : 227.

[5] - الكلاعي: إحكام صنعة الكلام: 130.

وفي هذا المصطلح دلالة على التزيين والتنميق، فكأنّ الكاتب يرصّع كتابته بالآيات والأحاديث وأنواع المعارف، كما يرصّع الثوب الفاخر بأنواع الجواهر. وأشار إلى أنّ أبا العلاء المعري هو المقدّم في هذا الباب لما تضمنه نثره من أنواع المعارف والفنون.

5-المغصّن: وسمي كذلك، « لأنّه ذو فروع وأغصان. وقلما يستعمله إلا المحدثون من أهل عصرنا. وهو نحو قولي: " وقد يكون من النعم والإحسان ما يصدر من الفم واللسان. ومن النعماء والمعروف ما يسر بالأسماء والحروف". فقابلت سجعتين بسجعتين، كل سجعة موافقة لصاحبتها»[1].

وذكر من أنماطه كذلك، مقابلة ثلاث بثلاث، أو أربعة بأربعة، أو خمس بخمس، أو سبع بسبع. وقد ذهب إحسان عباس إلى أنّه ربما استوحى هذه التسمية من فن الموشح الأندلسي.[2]

وهذا النمط من التعبير يبين لنا أسلوب النثر في هذا العصر، وهو أسلوب يمتاز بالإفراط في السجع، والتفنن فيه.

6-المفصّل: وسبب تسميته كذلك أنّه: « فُصِّل فيه المنظوم بالمنثور، فجاء كالوشاح المفصل»[3]. أي أنّه تتم فيه المزاوجة بين الشعر والنثر. حيث يأتي الكاتب بعبارة نثرية، ثمّ يفصّل معناها ببيت أو بمجموعة أبيات من الشعر. وجاء بأمثلة من هذا النوع لمشارقة وأندلسيين.

---

1 - المصدر السابق: 141.

2 - ينظر إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) :دط ، دار الثقافة، بيروت: دت: 98.

3 - الكلاعي: إحكام صنعة الكلام: 144.

وأوضح أنّ الكتّاب في هذا النوع قسمين: القسم الأول: من يستعين بمنظوم غيره، كبديع الزمان الهمذاني. والقسم الثاني: من يستخدم شعره الخاصّ، كأبي الفرج الببغا.[1]

7-المبتدع: وهو شبيه بالمفصّل ويتعلّق به بعض التعلّق لامتزاج المنظوم فيه بالمنثور.[2]

ومع ذلك فإنه يختلف عن المفصّل وأوضح ذلك بقوله: « وصنعة البدائع –أعزك الله– غريبة الموضوع، عجيبة المسموع، تقع فيها كلمات تقرأ من جهتين وثلاث، وربما قرئت من أربع جهات. ولما لم أثبت منها في هذه الرسالة شيئا لأنّ الواحدة تضيق عنها الصفحات، ولا يتكيف إثباتها في الورقات، رأيت أن أشير في هذا التأليف عليها، ليبحث من رام الصنعة عليها...»[3].

ولا بد من التأكيد، بعد أن سبقت الإشارة لذلك أنّ الكلاعي لا يكتفي بشرح النوع النثري الذي يقدمه والتمثيل له، وإنما يعطي نبذة تاريخية عنه. فيذكر أول من بدأه، وأبرز من كتب فيه، راصدا تطوره الفني. لذلك فإنّ لكتاباته قيمة تاريخية كبيرة في مجال النثر العربي، يستفيد منها مؤرخ الأدب.

لا أحد ينكر هذه الوقفة المتميزة عن عمل أي ناقد عربي آخر في مجال فن الترسيل، بدءا بابتكاره لهذه المصطلحات لكل نوع من أنواعه. ولعب التاريخ الذي وجد فيه دورا هاما، لأنه أمكنه أن يحدّد الأنواع بدقة ووضوح بعد أن اكتملت معالمها وتحددت ملامحها.

---

[1] – هو أبو الفرج عبد الواحد بن نصر بن محمد المخزومي (398هـ)، كاتب مترسل وشاعر. ينظر: الثعالبي: يتيمة الدهر: 173/1.

[2] –ينظر: الكلاعي: إحكام صنعة الكلام: 157.

[3] – المصدر نفسه: 160.

لذلك استطاع أن يجمل «مصطلحاته التي ماز بها أنواع الكتابة وأقسامها متدرجا مع تطورها التاريخي منبها على مشاهير كل مدرسة من مدارس الكتابة الفنية، مقدما بين يدي كل مصطلح نماذج متعددة؛ فهي تعطي فائدة تعليمية من جهة، وتبيّن مقصده من التبويب الترتيب من جهة أخرى. فوجد الكتابة -ملاحظا التطور الأسلوبي- تنقسم إلى العاطل، والحالي، والمصنوع، والمرصّع. وفرّع من ذلك- ملاحظا الناحية الشكلية- المغصّن، والمبتدع»[1].

ولا شك أنّ هذه الجهد المعتبر للكلاعي يعدّ إضافة معتبرة، أسهم بها هذا الناقد الأندلسي في هذه المرحلة الحرجة من تاريخ الأندلس والحضارة العربية الإسلامية ككل. فأرّخ، بجدارة الكاتب المتمرس والناقد البصير، لهذه الفنون النثرية، ذاكرا أشهر أعلامه، وأول من بدأها، محددا مفصلا لخصائصها، واضعا لها مصطلحات مناسبة لبنياتها الشكلية والأسلوبية.

وبعد أن أنهى من الترسيل انتقل إلى فنون النثر الأخرى، « وهو وإن كان مسبوقا إلى الحديث عن هذه الفنون، فإنّ حديثه عنها لا يخلو من جدّة وطرافة، وبخاصة ما نجده عنده من تعريفات وتقسيمات، تدلّ على رصده لهذه الفنون النثرية، رصد الناقد البصير بتطور فنون النثر العربي عبر العصور والأزمان. كما أنّ تناوله لفنون النثر لا يخلو من نزعة تعليمية تتمثل في تعريفه بعناية المصطلحات التي ذكرها، وإيراده للأمثلة والشواهد الكثيرة التي توضّحها»[2].

---

[1] - رضوان الداية: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: 412-413.

[2] - شريف علاونة: النقد الأدبي في الأندلس: 77-78.

وقد كانت بعض ملامح الجدة تظهر في حديثه عن التأليف. فقد حاول أن يفرق بين مناهج الكتاب وأقسام التأليف. وهذه الأقسام التي ذكرها هي:

-المختارات: يقول فيها: « منها ما أقل فضيلته حسن الاختيار الذي عليه المدار. وفي ذلك يقول بعضهم: اختيار المرء أشدُّ من نحت السلام. وقالوا: اختيار المرء وافر عقله، وزائد فضله»[1].

-الجمع: ويوضّح بقوله: «ومنها من فضيلته جمع ما افترق، مما تناسب وافترق»[2].

-الاختصار أو الإطالة: ويمثّل لهذا الفن بـ : «ومن هذا الفن شرح معاني الأشعار. وقلما يخلو قارع هذا الباب من متعقّب، لأنّ كلا يشرح بما يميل إليه طبعه، وتحمله قريحته. ولهذه العلة يعمد الجِلّة إلى شرح لغات أشعارها دون معانيها»[3].

يشير هنا إلى مسألة الذاتية في النقد، حيث أنّ الناقد وهو يشرح دلالات الشعر سينطلق حتما من رؤيته الخاصّة. لذلك يرى أنّ الشرح اللغوي أقرب إلى الموضوعية.

-التأليف الإبداعي: لم يستعمل الكلاعي مصطلح الإبداعي، إلا أنّه يمكن استنتاجه من تعريفه لهذا النوع بقوله: «ومنها ما يعتمد فيها المؤلف على فكره، ويغترف من بحره. كمؤلفات أبي العلاء التي تميّز بها في طبقات العلماء»[4].

[1] – الكلاعي: إحكام صنعة الكلام: 230.

[2] – المصدر نفسه: 230.

[3] – المصدر نفسه: 231.

[4] –المصدر نفسه: 231.

والكلاعي معجب بأبي العلاء، ولا يفتأ يذكر ذلك في كل موضع. وقد ذكر في بداية كتابه هذا أنّه عارض رسالته المسماة (الصاهل والشاحج) برسالة عنونها برسالة (الساجعة والغربيب)، لكنه يعترف بأنه لم يتمكن من بلوغ مستوى أبي العلاء، فيقول عن رسالته: «فجاءت من رسالة الصاهل والشاحج بمنزلة النغبة من البحر المائج »[1].

ولإحساسه بهذا الفشل حاول أن يعارضه في كتاب (سقط الزند) بكتاب أسماه (ثمرة الأدب). وكذلك فعل مع رسائل أخرى. لكنه اعترف بقصوره عن أبي العلاء في جميع ما عارضه فيه. [2] لعل هذا راجع كما يقول أحد الباحثين إلى رواج أدب أبي العلاء في الأندلس في ذلك العصر، وتمثيله لقمة الإبداع في نظر الأندلسيين. ليس لخصائصه الذاتية وحسب، وإنما لكونه نموذجا مشرقيا.[3]

مع أنّ الكلاعي يذكر في بداية فصل التأليف أن هذه الصناعة غير مقصورة على أوان دون أوان، وأنّ العقول تبع في كل زمان. [4] لكن يبدو أنّ مركب النقص لدى الأندلسيين تجاه المشارقة، ملازم للأندلسيين مهما حاولوا التخلص منه، ولذلك أسبابه التاريخية المعروفة.

-السجع:

شاع السجع في كتابات الأندلسيين في العصور المتأخرة شيوعا كبيرا، بل صار التزاما مطلقا لا يحيد عنه كاتب. «وهم من هذه الوجهة أقرب إلى ذوق أصحاب التصنع في

---

[1] - المصدر السابق: 27.

[2] - ينظر: المصدر نفسه: 30-31.

[3] -ينظر: عمر عبد الواحد: في نقد النقد الأندلسي: 135.

[4] - ينظر: المصدر السابق: 229.

المشرق من كتّاب عصر ملوك الطوائف، ولعل مما يتصل بذلك أنّهم تصنعوا في كتابتهم للبديع، وما يتصل من طباق وجناس، وأخذوا يعممون السجع في الكتابة التاريخية، وخاصة تلك التي تتصل بالترجمة للأدباء على نحو ما نجد في (الذخيرة) لابن بسام و(قلائد العقيان) و(مطمح الأنفس) لابن خاقان، وقد جنح لسان الدين بن الخطيب إلى السجع في بعض جوانب من كتبه، وكذلك صنع المقري في (نفح الطيب) و(أزهار الرياض)...»[1].

اهتم النقاد الأندلسيون بالسجع كاهتمامهم بباقي المحسنات البديعية. لكن الكلاعي كان يعتبر السجع فنّا نثريا مستقلا، لا محسنا بديعيا فقط، والدليل أنّه عقد له فصلا كغيره من الفنون النثرية.

وهو يعرفه قياسا على قوافي الشعر فيقول: «السجع مصدر سجع الرجل سجعاً : إذا تكلم بكلام له فواصل، كفواصل الشعر. »[2] وذكر أن العلماء في نظرهم إلى السجع ينقسمون إلى طائفتين: طائفة ذمته، وطائفة مدحته. وسبب ذمه يرجع إلى أنّه: « يدلّ على التكلف، والتكلف عندهم مهجور»[3].

ويرى أنّ من أسباب ذمه أيضا قد يكون سببا في إخفاء المعنى وعدم وضوحه، حيث إنهم: «إذا استدعوا السجع ربما أوقعوا اللفظة في غير موقعها »[4]، وهو ما يدخل التعبير الأدبي في ضروب من التحذلق والتكلف لا تمت إلى الفن بشيء.

---

[1] – شوقي ضيف: الفن ومذاهبه: 332.
[2] – الكلاعي: إحكام صنعة الكلام: 235.
[3] – المصدر نفسه: 235.
[4] – المصدر نفسه: 236.

أما عن رأيه هو فإنّه كان من محبي السجع، وبرّر لذلك بقوله: «والذي عندي في هذا أنّ النثر والنظم أخوان. فكما لا يقدح في النظم تكلّف الوزن والقافية، كذلك لا يقدح في النثر تكلف السجع»[1].

والواقع أنّ هذه المقايسة خاطئة، لأنّ الوزن والقافية خاصيتان جوهريتان في الشعر لا يكتمل بناؤه إلا بهما، أمّا السجع في النثر فهو حلية وزينة إضافية يمكن أن يستغني عنها. وقد سبق أن تعرض البحث في فصل النقد الأخلاقي إلى دفاعه عن السجع من الوجهة الدينية.[2]

ثم ينتقل إلى الحديث عمّا سماه أوزان السجع وقوانينه. « ويبتدي انتفاعه بتجربته الفنية الخاصّة، ومعاناته لأمور الصنعة فيما يورده من طرق استعمال السجع والتمثيل لها »[3]. وقد رأى أنّ الكلام المسجّع ينقسم إلى ثلاثة أقسام :

–القسم الأول: « أن يكون القسيم[4] الثاني أكمل من الأول. كقولي من تعزية: ومما خفّف من فقده، أنك الخلف الصالح من بعده. ومما عزّانا في وفاته، أنك محرز خلاله الكريمة وصفاته»[5]. ثم يوضح أنّ هذا القسم يتنوع على أنواع .

– القسم الثاني: «فهو أن يكون القسيم الأول أطول من الثاني وهذا لا يحسن عندي إلا في مثل قولي: لله درّها من كتيبة: أما الأكماء فالأسماء، وأما الظروف فالحروف، وأما الشفا فالأسطار، وأما الوطيس فالقراطيس»[6].

[1] – المصدر السابق: 236.

[2] – ينظر: ص77– 78 من البحث.

[3] – عمر عبد الواحد: في نقد النقد الأندلسي: 163.

[4] – يعني بها أحد جزأي السجعة.

[5] – الكلاعي: إحكام صنعة الكلام: 238–239.

[6] – المصدر نفسه: 239.

-القسم الثالث: «فهو أن يكون القسيمان متساويين، ولا يحسن ذلك عندي إلا في فصل المغصّن. نحو قولي: يغمر صُبابة بياني بحر بلاغته الزاخر، ويحقر ذبالة إحساني بدر فصاحته الزاهر»[1].

ثم يأتي بأوصاف أخرى للسجع، فمنه المنقاد، وهو ما ينقاد طوعا ويأتي قبل أن يستدعى، ومنه المستجلب وهو السجع الفائق الذي بالغوا فيه، «فلم يأتوا بـ غفور مع بصير، ولا وقفوا عند إتيانهم بـ غفور مع شكور، وبـ خبير مع بصير، بل جاؤوا بـ غفور مع كفور، فضمّوا الفاء وحرف المدّ واللين والراء»[2].

ومن هذه الأنواع أيضا المضارع، وعلّل تسميته كذلك بقوله: «لأنّه تتشابه حروفه، ولا يتفق آخرها. فهو لا يخلص لباب السجع المنقاد ولا السجع المستجلب، فهو كالفعل المضارع الذي لم يخلص للحال ولا للاستقبال. وهو كقولهم : صرّ وصلّ»[3].

وذكر نوعا آخر سمّاه المشكّل؛ لأنّه يأتي متفق اللفظ، مختلف المعنى وأتى بمثال من كلامه: «...ومن ذلك قولي من رسالة: ما حمزةُ[4] نبتت بالنبي[5]، كحمزة كحمزة عمِّ النبي، ولا الفرقد[6] الراتع بين المها، كالفرقد[7] الطالع بين

[1] – المصدر السابق: 240.

[2] – المصدر نفسه: 243.

[3] – المصدر نفسه: 245-246.

[4] – الحمزة: بقلة حِريفة. مادة(حَمَزَ). لسان العرب: 339/5.

[5] – النبي: ما ارتفع من الأرض . مادة(نبا). لسان العرب: 302/15.

[6] – الفرقد: ولد البقرة، والأنثى فرقدة. مادة (فرقد). لسان العرب: 334/3.

[7] – الفرقد: الفرقدان نجمان في السماء لا يغربان، وقيل هما كوكبان قريبان من القطب. مادة (فرقد). لسان العرب: 334/3.

المها[1]»[2]. ولا يخفى ما في هذا النوع من مبالغة في التصنع، لا فائدة معنوية وراءها.

ونجد عند ناقد أندلسي آخر تفسيرا نفسيا وجماليا للسجع، وهو المواعيني، فبعد أن ذهب إلى أنّ الكلام المرسل عن السجع هو الأصل لبعده التكلف، قال: «والكلام المسجوع المطبوع تلذه الأسماع وتألفه الطباع وإنّ النفوس باعتدالها الذي ركّب الله فيها تأنس باعتدال الألفاظ وموازنة الكلام، فإنّ الحكمة كامنة في قلوب العقلاء فإذا سمعتها ألفتها وأنست بها. وقال تعالى: ﴿الذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَّلَكَ﴾[3]، فذلك التعديل يطلب ما يناسبه ويرتاح إلى ما يجاذبه، ومن هنا أطربت الألحان بالنسبة المزاجية. والسجع إذا لم يتكلف فهو حليٌ يزين ويروي الأسماع غَمْرُهُ المعينُ...»[4].

وفي الكلام نزعة فلسفية تميل إلى تفسير استحباب النفس للكلام الموزون بما ركّب في النفس الإنسانية من اعتدال، فهي تأنس لما ركّب فيها وتميل إليه. ويبدو أنّ المواعيني اطّلع على مؤلفات الفلاسفة المسلمين الذين عالجوا قضايا النقد الأدبي مثل ابن سينا.

فقد تكررت في نصّه كلمات: الأسماع – تسمعه – الأسماع، وهو ما يدل على أنّه يقصد النثر الشفوي لا الكتابي، وتحديدا الخطابة. وقد تحدث ابن سينا عن مسألة الوزن الخطابي، حيث يصبح الوصل والفصل وزنا ما للكلام، كما أنّ هناك الوزن الذي يقرب من الوزن العددي في الشعر، وهو الذي يتحدّد بمصاريع الأسجاع حيث تكون مصاريعه

---

[1] – المها : جمع مهاة وهي الشمس. بطرس البستاني: محيط المحيط، دط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت: 1987: 868.

[2] – الكلاعي: إحكام صنعة الكلام: 250.

[3] – الانفطار: 7.

[4] – المواعيني: الريحان والريعان: 252/1.

متقاربة الطول والقصر وفضلا عن هذا وذاك فهناك النبرات التي تجعل القول قريبا من الموزون.[1]

كما أنّ كلام المواعيني يبدو قريبا ممّا ذهب إليه ابن رشد عندما تحدّث عن دور الأقاويل الموزونة في تحقيق الإقناع والالتذاذ في الأقاويل الخطابية: «...وكان قد ظهر أنّ الأقاويل الموزونة ليست بمقنعة، فكذلك يظهر أيضا في الأقاويل التي ليس بينها نبرات – بل هي متناسقة – أنها قليلة الإقناع وذلك لسببين: أما أحدهما فلأنّ الألفاظ إذا لم يكن بينها فصول زمانية عسر فهم تلك المعاني، لأنها إذا وردت مشافعة في الذهن، لم يتمكن الذهن من فهم واحد منها حتى يرد عليه آخر، شبيه ما يعرض لمن يجب أن يتناول من أشياء سريعة الحركة، فإنه لا يتمكن منها.

أما الثاني فإنّ القول يكون بها غير لذيذ المسموع لأنه إنما يلتذ السمع بالنبرات والوقفات التي بين أجزاء القول»[2].

إذاً فالسجع ليس مجرد لون بلاغي عادي، أو زينة مضافة على الكلام أو مظهر من مظاهر التّصنع والتكلف الممقوت. بل له قيمة جمالية وإبلاغية تسهم في تحقيق تلقي النص تلقيا ناجحا.

---

[1] – ينظر: ابن سينا: الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق : محمد سليم سالم ، وزارة المعارف العمومية ، الإدارة العامة للثقافة ، القاهرة : 1373- 1954 : 22.

[2] – ابن رشد: تلخيص الخطابة: تحقيق: محمد ساليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة : 1387 – 1967: 590-591.

آداب الكتّاب وصنعة الكتابة:

سبقت الإشارة إلى المكانة المرموقة التي احتلّها النثر في العصور الأخيرة وأسباب ذلك، ومنها الدور المهم الذي أصبحت تلعبه الكتابة السلطانية في الحياة السياسية. لذلك ظهرت مؤلفات في المشرق والمغرب تعنى بآداب ومعارف الكاتب، والقوانين العامة للكتابة، بل تحدثوا حتى عن أدوات الكتابة وآلاتها من قلم ودواة ومقص وقرطاس.

كما تحدثوا عن القوانين العامة للكتابة، كمراعاة أحوال المتلقين، وهو كلام يدخل في البناء الفني للنثر. وتفاوت الكتّاب في ذلك، فمنهم من اكتفى بالحديث عن الأمور الشكلية، ومنهم من عالج قضايا تمسّ صميم عملية الكتابة.

ومن هؤلاء البطليوسي، فقد ألّف كتابه (الاقتضاب في شرح أدب الكتاب)، تعرّض لكل ما يتعلّق بمهنة الكتابة، من التعريف بأصناف الكتّاب وأخلاق الكاتب، ومعارفه. وهي كلها قضايا ترتبط بالكتابة السلطانية ولا علاقة لها بالكتابة الفنية. وخصّص البطليوسي فصولا طويلة من كتابه للحديث عن أدوات الكتابة. وتحدّث عن أمور أخرى كالعنوان والتوقيع والتاريخ.

ولا نعدم في ثنايا الكتاب إشارات تتعلّق بفنيات الكتابة والأسلوب الأدبي. فلمّا تكلّم عن أحد أصناف الكتّاب، وهو المترسل كاتب اللفظ قال: «وأما كاتب اللفظ، وهو المترسل، فيحتاج إلى الاستكثار من حفظ الرسائل والخطب، والأمثال والأخبار والأشعار، ومن حفظ عيون الحديث يدخلها في تضاعيف سطوره متمثلا إذا كتب. ويصل بها كلامه إذا حاور. ولا بأس باستعمال الشعر في الرسائل اقتضابا وتمثّلا. وإنما يحسن ذلك في مكاتبة

الأكفاء، ومن دونهم، ويكره ذلك في مخاطبة الرؤساء، والجِلّة من الوزراء؛ لأنّ محلهم يكبر عن ذلك، إلا أن يكون الشعر من قرض الكاتب. فإنّ ذلك جائز له»[1].

يتحدّث هنا عن مراعاة أحوال المتلقين، أو المكَاتَبين كما يقول؛ لأنّ الكلام يرتبط بفن الرسائل تحديدا، وقد أكّد ذلك بقوله: «ويحتاج الكاتب إلى معرفة مراتب المكاتَبين عند من يكتب عنه، وما يليق بهم من الأوعية والعنوانات...»[2].

أما الكلاعي فكان أقرب إلى النقد الأدبي في حديثه عن أدب الكتّاب. وتحدّث عن ذلك في جملة فصول مجموعة تحت عنوان: "في الكتابة وآدابها وما يتعلق بها من أسبابها ". وقد بدأ بالحديث عن مكانة الكتابة والأخلاق التي ينبغي أن يتحلّى بها الكاتب.

ثم انتقل إلى الكلام عن أدوات الكتابة والخط، لكنه لم يطل الكلام في هذا الموضوع كما درج على ذلك غيره من الكتّاب في هذه العصور. وحتى هذه الفصول لا تخلو من استطرادات أدبية طريفة.

وفي حديثه عن العنوان، لا يغفل التأكيد على ضرورة مراعاة أحوال المتلقين بقوله: « وأصل هذا كله أنّ الناس على فرق وأجناس، فينبغي أن يستعمل أهل التحقيق في مخاطبة كل فريق ما يليق به من الترتيب، وما يشاكله من الألفاظ والمعاني»[3].

---

[1] – البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتّاب:1966: 139-140.

[2] – المصدر نفسه: 140.

[3] – الكلاعي: إحكام صنعة الكلام : 53-54.

و يتضح الحسّ التاريخي في كلامه عن العنوان، في قوله: «ونظرت – أعزّك الله – العنوان فوجدته يختلف باختلاف الأزمان »[1]. والملاحظ أنّ النظرة التاريخية تمتد « إلى سائر فصول هذا الباب، حتى يمكننا عدّها أساسا في تفكيره في أدب الكتّاب»[2].

ويتضح ذلك من كلامه في فصل الاستفتاح: «ونظرت – أعزّك الله – الاستفتاح أيضا فوجدته يختلف باختلاف الأزمان »[3]. ولا تتغيّر هذه النظرة في الفصل الذي خصّصه للصلاة على النبي صلّى الله عليه وسلّم. والفصل الآخر المخصّص لصدور الرسائل.

لكن الحسّ التاريخي لم يُغيّب الحسّ النقدي نهائيا. يظهر ذلك في بعض الإشارات التي نجدها متناثرة في ثنايا هذا الفصل والكتاب ككل. فقد تعرض لكثير من الملاحظات في أصول المعاني وأخطاء الشعراء، مع أنّ الكتاب مخصص للنثر. [4]كما نجد في آخر فصل في الكتاب والذي عنونه بـ " في قوانين الكتابة وآدابها " جملة هامّة من القواعد تتعلق بفن الخطابة والكتابة ككل.

فتعرض لقضية مشاكلة اللفظ للمعنى، ومطابقة الكلام لطبقة المتلقين، قال في هذا: «الكتابة – أعزّك الله – موطن ترحيب وتأهيل، والخطابة مقام ترفيع وتبجيل. وأن يكون الكاتب في حيّز مَن قد علا وزاد، خير من أن يكون في حيّز من قصّر عن الواجب المعتاد. وخير من هذين أن يلقى كلّ طبقة بما يشاكلها من اللفظ ويوافقها، ويقابل كل فئة بما

[1] – المصدر السابق: 53.

[2] – عمر عبد الواحد: في نقد النقد الأندلسي: 183.

[3] – المصدر السابق: 55.

[4] – ينظر: المصدر نفسه: 94.

يشاكلها من المعنى ويطابقها »[1]. وقد وضّح كلامه بأمثلة عديدة من كلامه وكلام غيره.

ويجد القارئ لهذا الفصل قواعد أخر للكتابة، وبعض آداب الكتّاب وأخلاقهم.

[1] - الكلاعي: إحكام صنعة الكلام: 251.

الخاتمة

لقد أسس المسلمون في الأندلس حضارة عظيمة، ازدهرت في كل مجالات الحياة والثقافة والعمران والفكر. ونتج عن ذلك تراث ضخم في كل هذه المجالات. ويعدّ التراث الأدبي واحدا منها، وهو لم ينل حظه الكافي من الدراسة، والكفيل بالإحاطة بكل ما أنجز فيه، رغم عدد الدراسات الهائلة في هذا المجال.

وحقل النقد الأدبي أكثر حقوله تضررا من قلة الدراسة، بدليل أنّ جزءا هاما من مصنفاته لازال مخطوطا ينتظر التحقيق، أو حقّق وطبع في طبعات قديمة محدودة النسخ، مما وقف حائلا دون وصولها إلى أيدي الباحثين، وبالتالي أضاع فرصة دراستها والوقوف على مكنوناتها لتأخذ مكانها في النقد العربي القديم.

ومن عوامل هذا الإهمال نظرة الاستنقاص إلى التراث المغربي والأندلسي ككل، واعتباره مجرد تكرار لما قاله المشارقة، خاصة في الفترات المتأخرة. والتي درجنا على النظر إليها على أنها فترة ضعف وتراجع، وفي المجال النقدي خاصة، نراها فترة الجمود الفكري، والإقبال على التقسيمات والتفريعات العقيمة.

والحقيقة أنّ الأندلسيين كانوا في فترة العصور الذهبية للحضارة الإسلامية، في مرحلة الاستيعاب والهضم، لينطلقوا، ابتداءً من القرن الخامس الهجري، في مرحلة بروز الذات والشخصية المتميزة، واستكمال مقومات الهوية الثقافية، فاتجهوا إلى الإبداع والتأليف في شتى مجالات الفكر، ومن ضمنها المجال النقدي والبلاغي.

حاول هذا البحث دراسة بعض جوانب هذه الحركة النقدية في هذه الفترة التاريخية، وإن كان لا يدّعي الإلمام بها، في ظل غياب مصادر هامة- وهو النقص الذي أرجو أن تتممه بحوث أخرى- ليصل إلى بعض النتائج أوجزها في ما يلي:

1-استشعر الأندلسيون شخصيتهم بعد اكتمال مقوماتها، فوقفوا للدفاع عن هذه الشخصية، وإثبات تميّزها في شتى العلوم والمعارف، ومنها المجال الثقافي والأدبي، فنشأت النزعة الأندلسية، أو نزعة الدفاع عن الأندلس والإعلاء من شأن أدبها وأدبائها، وهو ما دفع إلى قيام حركة تأليفية نشيطة، خاصة في فن التراجم التي تعدّ مصدرا هاما للملاحظات النقدية الثرية. هذه الملاحظات رغم اقتضابها في معظم الأحيان، إلا أنها أعطتنا صورة متكاملة عن الذوق الأدبي والتوجهات النقدية، وخصائص البناء الفني للنص الأدبي الشعري والنثري.

وقد أسهمت هذه النزعة في دفع النقد نحو المنحى التطبيقي، فقد عني النقاد الأندلسيون بالمقارنة بين أشعار الأندلسيين وأشعار المشارقة، خاصة الكبار منهم، تأكيدا على علو طبقة الشعر الأندلسي، متتبعين المعاني، ومحللين لها. إضافة إلى ما تضمنته هذه التراجم من أوصاف لأساليب الشعراء، وتحديد لسماتها الأساسية. وقد اتسمت هذه التراجم بالمبالغة في مدح وإطراء الأدباء الأندلسيين، والإنشائية والتأنق في الأسلوب، وهذه الخاصية لم تكن بدافع من النزعة الدفاعية فقط، وإنما صارت سمة لأسلوب النثر في هذا العصر.

2-كان للنزعة الدينية والخلقية دور فاعل في النقد وتوجيه مواقف النقاد. وكانت هي الأساس الذي بنيت عليه آراؤهم في تقييم المعاني الشعرية، ومنزلة الأدباء. فقد رفضوا المعاني التي فيها مساس بالعقيدة، ونظروا باستصغار إلى الشعراء والأدباء الذين عرفوا بسوء الخلق. وأثّر ذلك حتى في التاريخ الأدبي، فرفض بعض النقاد نوع معين من الأشعار مثل شعر الهجاء. وكان المعيار الديني أساسا لتفضيل النثر على الشعر أحيانا.

وآمن حازم القرطاجني أنّ للشعر رسالة جادة، يحثّ على الخير، ويدعو إلى السلوك القيم، بما يمتلكه من قوة تأثيرية فاعلة. وهذا الدور الفاعل للشعر لا نكاد نجده بهذا الوضوح عند ناقد عربي آخر غير حازم.

ويبدو أنّ النزعة الدينية التي قويت في هذه الفترة من تاريخ الأندلس، فقد أضحت لازمة لكل النقاد، حتى الذين لا يتصفون في حياتهم بالالتزام الديني، يبدو أنها كانت ردة فعل طبيعية للإحساس بقرب النهاية، هذا الإحساس دفع الأندلسيين إلى الالتفاف على الذات، والتشبث بالهوية وتقويتها، في صراع من أجل البقاء، وهذا يتطلب التمسك بمقومات الهوية وعلى رأسها الإسلام والعروبة.

3-إنّ تنامي الاتجاهين الدفاعي والأخلاقي في النقد الأندلسي، لم يلغ التوجه الفني في رؤى هؤلاء النقاد. فقد حفلت مؤلفاتهم بالملاحظات النقدية التي تدخل في صميم العملية الإبداعية. وعنوا بخصائص التشكيل الفني، فتعمقوا في تناول قضية البديع، التي صارت طابع العصر الأدبي. وتحدثوا عن المعاني حديثا يدل على الابتكار والتمكن، حيث أمكنهم أن يجسوا مواضع اختلال الصنعة واهتزاز المعاني، وبالمقابل وضعوا أيديهم على مواطن البراعة، ودقة الصنعة، مشيدين باختراع المعاني الجديدة وابتكار الصورة الغريبة وتوليدها. ولم يكتفوا بالتعليق على المعاني بل تدخلوا لإصلاحها.

4-اهتموا بفن العروض، وألّفوا فيه بشكل لافت للانتباه. وهذا يدل على إدراكهم العميق لأهمية العنصر الموسيقي في الشعر. وقد كان لحازم القرطاجني جهود معتبرة في هذا المجال، وأتى فيه بآراء قيمة وجديدة.

5-ما كان النقاد الأندلسيون ليهملوا فني الموشح والزجل، وهما من اختراع الأندلسيين، وابتكارهم الذي أسهمت فيه عناصر البيئة، من الطبيعة الساحرة، واللغة الحضرية الرقيقة، وتطورهم في فن الموسيقى، إضافة إلى رغبتهم في التحرر من الشكل الشعري المقيد الذي لم يعد يناسب كل هذه المعطيات. إلا أنّ آراءهم اختلفت في هذين الفنين. فقد رفضهما بعض النقاد، خاصة منهم الصادرين عن الموقف الدفاعي، لأنّ في الموشح خروج عن أوزان البحور العربية، وفي الزجل ميل عن اللغة الفصيحة، وفي ذلك كله إساءة وانتقاص من اقتدار الشاعر الأندلسي على نظم الشعر الفصيح الذي يجاري فيه فحول الشعر المشرقي.

ولم ير بعضهم الآخر غضاضة في رواية الموشحات والأزجال، بل عدّوها من إبداعات الأندلسيين، ومتطلبات العصر الفنية. وقد نظّر ابن قزمان للزجل، ورسم طريقة نظمه، ووضّح خصائصه.

6-ربطوا مفهوم الشعر بالتخييل، مؤكدين على دور الخيال الشعري في تحقيق شعرية النصّ. ولم يهملوا العناصر الجوهرية الأخرى، كالموسيقى والإيحاء والصورة الشعرية المبتكرة، ودور المتلقي في استكمال هذه الشعرية. فقد ربطوا بين جمال الشعر وقدرته على الإطراب، وبعث الارتياح في نفس المتلقي. فابتكروا مصطلحات للدلالة على هذا النوع من الشعر من قبيل: المرقص والمطرب. وقوام هذا الشعر الصورة المبتكرة الغريبة، وقد كان ولوعهم بها شديدا، ويستنتج من كلامهم عنها أنهم يعدونها جوهر الشعر.

7- كان أفقهم في موضوع الأخذ الأدبي أكثر انفتاحا من كل النقاد الذين سبقوهم. فقد رأوا أنّ حسن الأخذ، أي إعادة صياغة وتشكيل المعنى المسبوق إليه بطريقة مبتكرة، يعدّ إبداعا. وقد انعكس هذا التصور حتى على المصطلحات التي استعملوها في الموضوع، فلم

يستعملوا لفظ السرقة إلا في الحالات التي تكون فيها السرقة مفضوحة. أمّا في حالات التداول الأخرى فقد استعملوا مصطلحات أكثر لطفا.

8- لم يخالفوا من سبقهم من النقاد في تفضيل الشعر المطبوع. إلا أنّهم توسّعوا في القضية، وربطوا موضوع الصنعة بمعطيات العصر، فتحدّثوا عن الصنعة البديعية، واعتبروها من لوازم استكمال أدبية النصّ، إذا لم تخرج عن حدود الاعتدال، وجاءت في إطار الإبداع والتفنّن. ونظر حازم إلى موضوع الطبع نظرة علمية، فهو رغم إقراره بأنّ الطبع موهبة وسجية، إلا أنه يرى أنّه يُقوّم ويكتسب. وأشار إلى عوامل هذا التقويم والاكتساب. والفكرة نفسها أثارها ابن خلدون.

9-لقد ازدهر النثر الفني في الأندلس إلى الحدّ الذي صار فيه ينافس الشعر على مكانته التقليدية، بل ويتفوق عليه أحيانا. وصار الجمع بين البراعة في النثر والشعر، مما يعلي مرتبة الأديب الأندلسي، ويفخر به الأندلسيون على غيرهم. لم يغفل النقاد الأندلسيون في هذه المرحلة عن هذه المكانة التي صار يحتلها النثر، فتصدّوا لدراسته وضبط قواعده ومصطلحاته، والتعريف بفنونه.

فهرس المصادر والمراجع

المـــصـــادر

-القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

-الآمدي، الحسن بن بشر:

1- الموازنة بين أبي تمام والبحتري: تحقيق: محي الدين عبد المجيد، دط، المكتبة العلمية، بيروت: دت.

-ابن الأبار، الأندلسي:

2-تحفة القادم: تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الأولى، بيروت: 1406هـ-1986.

-امرؤ القيس، حندج بن حجر:

3-الديوان: تحقيق: حسن نور الدين، الطبعة الأولى، دار الحكايات، بيروت: 1424هـ-2003م.

-ابن الأحمر، إسماعيل بن يوسف بن محمد:

4-نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان: تحقيق: رضوان الداية، دط، دار الثقافة، بيروت: 1967م.

5-نثير فرائد الجمان في فحول الزمان: تحقيق: رضوان الداية، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت: 1407هـ-1983م.

-البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد:

6-الديوان، دط، دار صادر، بيروت: دت.

-البخاري، محمد بن إسماعيل:

7-صحيح البخاري، الطبعة الأولى، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة: 1400هـ.

-ابن بسام، أبو الحسن علي الشنتيري:

8-الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت: 2000م.

-ابن بشكوال، أبو القاسم خلف بن عبد الملك:

9-كتاب الصلة في تاريخ علماء الأندلس:تحقيق: صلاح الدين الهواري، دط، المكتبة العصرية، بيروت: دت.

-البطليوسي، محمد بن عبد الله بن محمد بن السّيد:

10-شروح سقط الزند: تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، دط، دار الكتب المصرية، القاهرة: 1367هـ-1948م.

11-الانتصار ممن عدل عن الاستبصار: تحقيق: حامد عبد المجيد، دط، دار الكتب المصرية، القاهرة: دت.

12-الاقتضاب في شرح أدب الكتاب: تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، دار الكتب المصرية، القاهرة: 1966.

-البيهقي، أبو بكر أحمد بن الحسين :

13-شعب الإيمان: تحقيق: أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت: 1421هـ- 2000م.

-الثعالبي، أبو منصور عبد الملك:

14-يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: تحقيق: مفيد محمد قميحة، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت: 1420هـ-2000م.

-الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر:

15-البيان والتبيين: تحقيق: عبد السلام هارون، دط، دار الفكر، بيروت: دت.

-الجرجاني، عبد العزيز:

16-الوساطة بين المتنبي وخصومه: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، الطبعة الرابعة، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه: 1386-1966.

-الجرجاني، عبد القاهر:

17-أسرار البلاغة، دار بن الجوزي، الطبعة الأولى، القاهرة: 1431هـ-2010م.

-ابن جعفر، قدامة:

18-نقد الشعر: تحقيق: كمال مصطفى، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي، القاهرة: 1978.

-الجمحي،محمد بن سلّام:

19-طبقات فحول الشعراء: مع دراسة للكتاب لطه أحمد إبراهيم، دط، دار الكتب العلمية، بيروت: 1422هـ-2001م.

-ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد:

20-رسائل ابن حزم: تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة: 1988.

21-التقريب لحدّ المنطق: تحقيق: إحسان عباس، دط، بيروت: 1959 .

-الحميدي، عبد الله بن محمد بن أبي نصر:

22-جذوة المقتبس: الطبعة الأولى، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة: 1966.

-ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن عبيد الله:

23-قلائد العيان ومحاسن الأعيان: تحقيق: حسين يوسف خريوش، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن: 1431هـ-2010م.

24-مطمح الأنفس ومسرح التّأنس في ملح أهل الأندلس: تحقيق: مديحة الشرقاوي، الطبعة الأولى، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد- مصر: 1422هـ-2010م.

-ابن الخطيب، لسان الدين:

25-الإحاطة في أخبار غرناطة: تحقيق: محمد عبد الله بن عنان، الطبعة الأولى، مطبعة الخانجي، القاهرة: 1397هـ-1977م.

26-ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب: تحقيق: محمد عبد الله عنان، دط، مكتبة الخانجي، القاهرة: دت.

27-السحر والشعر: تحقيق: خالد الجبر وعاطف كنعان، الطبعة الأولى، دار جرير للنشر، عمان-الأردن: 1429هـ-2008م.

-ابن خفاجة، أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح:

28-الديوان: تحقيق: السيد مصطفى، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية: 1960م.

-ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد:

29-المقدمة: اعتنى به: مصطفى شيخ مصطفى، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت: 1428هـ-2007م.

-ابن خير، أبو بكر محمد الإشبيلي:

30-فهرسة ابن خير: تحقيق: فرنستكه، دط، دطبعة المثنى، بغداد: 1963.

-أبو داوود: سليمان بن الأشعث بن إسحاق:

31-سنن أبي داوود: تعليق: أحمد سعدي علي، الطبعة الثانية، مكتبة مصطفى الباني وأولاده، القاهرة: 1403هـ-1983م.

-ابن دحية، أبو الخطاب عمر بن حسن:

32-المطرب من أشعار أهل المغرب: تحقيق: إبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد، وأحمد بدوي، دط، المطبعة الأميرية القاهرة: 1954م.

-ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد:

33-تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: تحقيق: محمد سليم سالم، دط، منشورات لجنة التراث، القاهرة: 1391هـ-1971م.

34-تلخيص كتاب الخطابة،تحقيق: محمد سليم سالم، دط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية- لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة: 1887هـ-1967م.

-ابن رشيق، أبو علي الحسن:

35-العمدة في محاسن الشعر وآدابه: تحقيق: محمد محي الدين عبد المجيد، الطبعة الثالثة، مكتبة السعادة، القاهرة: 1963م.

-الزبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن:

36-طبقات النحويين واللغويين: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف: 1972.

-ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس:

37-الديوان: تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب: 1974.

-الأزدي، ابن ظافر:

37- بدائع البدائه: تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 1970.

-ابن السراج، أبو بكر محمد بن عبد الملك الأندلسي:

38-المعيار في أوزان الأشعار: تحقيق: رضوان الدية، الطبعة الأولى، دار الأنوار، بيروت: 1388هـ-1968م.

-ابن سعيد الأندلسي، علي بن موسى بن محمد:

39-اختصار القدح المعلى في التاريخ المحلّى: تحقيق: إبراهيم الأبياري، دط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة: 1959م.

40-رايات المبرزين وغايات المميزين: تحقيق: النعمان عبد المتعالي القاضي، دط، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة: 1993م.

41-المغرب في حلى المغرب: وضع حواشيه: خليل منصور، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت: 1417هـ-1997م.

42-المقتطف من أزاهير الطرف: تحقيق: سيد حنفي حسنين، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1984م.

43-المرقصات والمطربات: طبعة مأخوذة عن الطبعة الأولى في القاهرة سنة 1286هـ، دار حمد ومحيو، القاهرة: 1973م.

-الشريشي، أبو العباس عبد المؤمن القيسي:

44-شرح مقامات الحريري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دط، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت: 1413هـ-1992م.

-الشّمّاخ، أبو سعيد بن ضرار :

45-الديوان: شرح وتقديم: قدري مايو، دار الكتاب العربي، بيروت: 1414هـ - 1994م.

-الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك:

46-توشيع التوشيح: تحقيق: ألبير حبيب مطلق، الطبعة الأولى، دار الثقافة، بيروت: 1966م.

-الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى:

47-أخبار أبي تمام، دط، المكتب التجاري، بيروت: دت.

-ابن طباطبا،محمد بن أحمد:

48-عيار الشعر: تحقيق: محمد زغلول سلام، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية: 1984.

-ابن عذارى، المراكشي:

49-البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب: تحقيق ومراجعة: ج.س. كولان وليفي بروفنسال، الطبعة الثانية، دار الثقافة، بيروت: 1400هـ-1980م.

-العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله:

50-كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه: دت.

-عنترة، ابن شداد:

51-الديوان:شرح يوسف عيد، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت: 1413هـ-1992م.

-ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم:

52-الشعر والشعراء: تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة: 1377هـ-1958م.

-القرطاجني، أبو الحسن حازم:

53-منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، الطبعة الرابعة، دار الغرب الإسلامي، بيروت: 2007م.

-ابن قزمان، الزجّال:

54-الديوان: تقديم: ف. كورنيطي، دط، المعهد الإسباني للثقافة، مدريد: 1980م.

-القلقشندي، أبو العباس شهاب الدين أحمد:

55-صبح الأعشى: تحقيق: محمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت: 1978م.

-الكلاعي، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور:

56-إحكام صنعة الكلام: تحقيق: رضوان الداية، دط، دار الثقافة، بيروت: 1966م.

-المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين:

57-الديوان: شرح: أبو البقاء العكبري، ضبط: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دط، دار الفكر، بيروت: 1432هـ - 2010م.

-المراكشي، عبد الواحد:

58-المعجب في أخبار المغرب: تحقيق: محمد سعيد العريان، الطبعة الأولى، منشورات لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة: 1383هـ-1963م.

-ابن المعتز، أبو العباس عبد الله:

59-كتاب البديع: تحقيق: إغناطيوس كراتشوفسكي، الطبعة الثالثة، دار المسيرة، بيروت: 1982م.

-المقري، شهاب الدين أحمد بن محمد:

60-نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: تحقيق: إحسان عباس، دط، دار صادر، بيروت: 1408هـ-1988م.

-مسلم (أبو الحسين مسلم بن الحجاج):

61- صحيح مسلم، دار الكتاب المصري، القاهرة – دار الكتاب اللبناني، بيروت : دت.

-ابن الملوح، قيس:

62-الديوان: شرح وتحقيق: رحاب عكاوي، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، بيروت:1994.

-النابغة، زياد بن معاوية:

63-الديوان: تحقيق: حنّا نصر الحتّي، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، بيروت : 1416هـ - 1996م.

-نصيب بن رباح:

64-الديوان: تحقيق: داود سلوم، دط، مطبعة الإرشاد، بغداد: 1968.

المعاجم

-بطرس البستاني:

65-محيط المحيط، دط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت: 1987.

-عبد النور جبور:

66- المعجم الأدبي، دط، دار العلم للملايين، بيروت: دت.

-ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم:

67-لسان العرب، دط، دار بيروت للطباعة والنشر: دت.

المراجع

-أدونيس:

68-زمن الشعر: الطبعة الخامسة، الطبعة الخامسة، دار الفكر، بيروت: 1406هـ-1986م.

69-الثابت والمتحول(3-صدمة الحداثة)،ط1، دار العودة، بيروت:1978.

-إسماعيل عزّ الدين:

70-الأسس الجمالية في النقد العربي، دط، دار الفكر، بيروت: 1421هـ-2000م.

-أديوان محمد:

71- قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء-المغرب: 2004.

-الأهواني عبد العزيز:

72-الزجل في الأندلس، دط، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة: 1957م.

-بالنثيا آنخل جنثالث:

73-تاريخ الفكر الأندلسي: ترجمة: حسين مؤنس، الطبعة الثانية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة:1429هـ-2008م.

-بدوي أحمد أحمد:

74-أسس النقد الأدبي عند العرب، الطبعة الثانية، مطبعة نهضة مصر، الفجالة-القاهرة: 1960.

-البلداوي حميدة صالح:

75-قراءة أندلسية في الجهود النقدية والظواهر الفنية والتجربة الشعرية، الطبعة الأولى، دار الضياء- دار عماد الدين، عمان – الأردن: 1430هـ-2009م.

-جبران محمد مسعود:

76-فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين ابن الخطيب (المضامين والخصائص الأسلوبية)، الطبعة الأولى، دار المدار الإسلامي، بيروت: 2004م.

-حمادي عبد الله:

77-الشعرية العربية بين الإبداع والاتباع، الطبعة الأولى، دار هومة، الجزائر: 2001م.

-حمود عباس ثابت:

78-المعيار الأخلاقي في نقد الشعر العربي، الطبعة الأولى، دار دجلة، عمان- الأردن: 2011م.

-الخرازي بديعة:

79-مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، الطبعة الأولى، دار نشر المعرفة، الرباط-المغرب: دت.

-ابن خليفة مشري:

80- القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف، الجزائر: 2006م.

-الداية محمد رضوان:

81-تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت: 1414هـ-1993م.

82-في الأدب الأندلسي، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق: 1421هـ-2000م.

-الرافعي مصطفى صادق:

83-تاريخ آداب العرب، ضبط وتقديم: محمد علي سلامة، الطبعة الأولى، دار الصحوة، القاهرة:1429هـ-2008م.

-أبو الرّب هناء:

84-أثر أبي العلاء في الأدب الأندلسي، الطبعة الأولى، دار ورد، عمان- الأردن: 2009م.

-الربيعي أحمد حاجم:

85-منهج البحث الأدبي في الأندلس، الطبعة الأولى، الدار العربية للموسوعات، بيروت: 1430هـ- 2010م.

-الروبي ألفت كمال:

86-نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ترجمة: رمسيس يونان، دط، دار التنوير، بيروت: 2007م.

-الزياني عبد العاطي:

87-التراث النقدي والتأويل(ظواهر وقضايا)، دط، منشورات الثقافة الجنوبية- مطبعة القرويين، المغرب: 2007م.

-سلطان منير:

89-الصورة الفنية في شعر المتنبي(الكناية والتعريض)، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية: 2002م.

-السيوفي مصطفى:

90-تاريخ الأدب الأندلسي، الطبعة الأولى، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة: 2008م.

-أبو شوارب مصطفى:

91-إشكالية الحداثة(قراءة في نقد القرن الرابع الهجري)، الطبعة الأولى، دار الوفاء، الإسكندرية: 2006م.

-صالح بشرى:

92-الصورة الشعرية في النقد الحديث، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت: 1994م.

-ضيف شوقي:

93- تاريخ الأدب العربي(عصر الدول والإمارات)، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة :دت.

94-الفن ومذاهبه في النثر العربي، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة: دت.

-طبانة بدوي:

95- دراسات في نقد الأدب العربي، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دت.

-عباس إحسان:

96-تاريخ النقد الأدبي عند العرب(نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن للهجرة)، الطبعة الثانية، دار الشروق، عمان- الأردن: 1993م.

96-تاريخ الأدب الأندلسي(عصر سيادة قرطبة)، الطبعة السادسة، دار الثقافة، بيروت: 1981م.

-عبد الرحيم مصطفى عليان:

97-تيارات النقد الأدبي في الأندلس(في القرن الخامس الهجري)، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة، بيروت: 1984م.

-العبداللات فاطمة:

98-الملثمون في الأندلس(أدب الدفاع عن الأندلس)، دط، دار وائل للنشر، عمان- الأردن: 2009م.

-عبد الواحد عمر:

99-النقد الأدبي في الأندلس(عصر الطوائف والمرابطين)، دط، دار الثقافة، بيروت: دت.

100-في نقد النقد الأندلسي، الطبعة الأولى، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا-مصر: 2008م.

-عصر محمد طه:

101-مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة: 1420هـ- 2000م.

-عصفور جابر:

102-مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، الطبعة الأولى، دار الكتاب المصري، القاهرة- دار الكتاب اللبناني، بيروت: 1424هت- 2003م.

103-الصورة الفنية، الطبعة الأولى، دار الكتاب المصري، القاهرة- دار الكتاب اللبناني، بيروت: 1424هـ- 2003 م.

-علاونة شريف راغب:

104-النقد الأدبي في الأندلس(عصر المرابطين والموحدين)، الطبعة الأولى، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان- الأردن: 1424هـ- 2005 م.

-العويشق عبد حمد:

105-الأدب في خدمة الحياة والعقيدة، الطبعة الأولى، دار العربية، بيروت: 1970م.

-عيد رجاء:

106-التراث النقدي، دط، منشاة المعارف، الإسكندرية: 1990م.

-عياد شكري:

107-موسيقى الشعر العربي، دط، دار المعرفة، القاهرة: 1968م.

-غانم أحمد سليم:

108-تداول المعاني بين الشعراء(قراءة في النظرية النقدي عند العرب)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان: 2006م.

-الغذّامي عبد الله:

109-الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، الطبعة السادسة، المركز الثقافي العربي، بيروت: 2006م.

-غومس إميليو غرسية:

110-الشعر الأندلسي: ترجمة: حسين مؤنس، الطبعة الثالثة، مكتبة النهضة، القاهرة: 1969م.

-القط عبد القادر:

111-مفهوم الشعر عند العرب، دط، مطابع سجل العرب، القاهرة: 1982م.

-قط مصطفى البشير:

112-مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: 2010م.

-القوال أنطوان محسن:

113-الموشحات الأندلسية، الطبعة الثالثة، دار الكتاب العربي، بيروت: 1424هـ- 2003م.

-أبو كريشة طه مصطفى:

114- أصول النقد الأدبي، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون- الشركة المعربة العالمية للنشر، لونجمان: 1996م.

-لغزيوي علي:

115-نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس(حازم القرطاجني نموذجا)، الطبعة الأولى، مطبعة سايس، فاس- المغرب: 1428هـ- 2007م.

-بن محمد علي:

116-النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس(أشكاله ومضامينه)، دط، دار الغرب الإسلامي، بيروت: 1990م.

117-ابن بسام الأندلسي وكتابه الذخيرة(دراسة في حياة الرجل وأهم جوانب الكتاب)، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1989م.

-بو مزبر الطاهر:

118-أصول الشعرية العربية(نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري)، الطبعة الأولى منشورات الاختلاف، الجزائر: 1428هـ- 2007م.

-المصري أحمد محمود:

119-قضايا نقدية(قراءة في تراث العرب النقدي)، الطبعة الأولى، دار الوفاء، الإسكندرية: 2007م.

-مصطفى محمد عبد المطلب:

120-اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، الطبعة الأولى، دار الأندلس، بيروت: 1404هـ- 1984م.

-مصطفى قيصر:

121-حول الأدب الأندلسي، دط، مؤسسة الأشرف، بيروت: دت.

-المصفار محمد:

122-الشعرية العربية وحركية التراث النقدي(مقاربة مقارنة بين قدامة وحازم)، دط، مطبعة سوجيك، تونس: 1999م.

-مفتاح محمد:

123-في سيمياء الشعر القديم(دراسة نظرية وتطبيقية)، دط، دار الثقافة، الدار البيضاء: 1409هـ - 1989م.

-هدارة محمد مصطفى:

124-مشكلة السرقات في النقد العربي(دراسة تحليلية)، دط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 1958م.

-هيكل أحمد:

125-الأدب الأندلسي، دط، مكتبة الشباب، القاهرة: 1962م.

الدوريات

-المنصف الوهابي: مقاربة الممتع والمفيد في نظرية الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة التراث(اتحاد الكتاب العرب)، دمشق: العدد 13، سنة: 1414هـ-1993م.

الأطروحات

-حدوش العياشي: حركة النقد الأدبي في قرطبة، عصر الحجابة والفتنة (أبو عامر بن شهيد أنموذجا)، رسالة دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب- جامعة محمد الخامس- الرباط: 1988-1989م.

-الحيا مصطفى: ريحان الألباب وريعان الشباب في مراتب الآداب، لابن خيرة المواعيني(تحقيق)، رسالة مرقونة بكلية الآداب —جامعة محمد الخامس- الرباط: 1988-1989م.

-الكنوني محمد: الوافي في نظم القوافي لأبي البقاء الرندي(تحقيق)، رسالة مرقونة مقدمة لنيل دبلوم السلك الثالث، كلية الآداب- جامعة محمد الخامس-الرباط: 1974م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الصفحة

المقدمة:..أ-ي

المدخل :

-نشأة وتطور الحياة الأدبية في الأندلس قبل القرن الخامس الهجري..... 02

-الانتعاش الأدبي للأندلس في القرن الخامس الهجري 11

-انتعاش النقد الأدبي الأندلسي في القرن الخامس الهجري 13

الباب الأول

اتجاهات النقد الأدبي في الأندلس

الفصل الأول : النقد الدفاعي

-تمهيد:.. 26

-ابن بسام:... 28

-الشقندي:... 34

-ابن دحية:... 36

ابن عبد الغفور الكلاعي:.. 43

-تجليات النزعة الدفاعية في كتب التراجم:............................ 46

الفصل الثاني: النقد الأخلاقي.

-تمهيد:.. 58

-النزعة الخلقية ونقد المعاني:.................................. 60

-أثر النزعة الخلقية في التنظير النقدي:......................... 73

-استحكام النزعة الخلقية في آراء النقاد والأدباء الأندلسيين:.................. 84

الفصل الثالث: النقد الفني.

-المعاني:... 91

-فنون البلاغة.. 102

1-البيان(التشبيه والاستعارة):.................................. 102

2-البديع:... 111

-العروض:.. 114

-نقد الموشح والزجل:.. 120

1-الموشح:.. 120

2-الزجل:.. 125

الباب الثاني

قضايا النقد الأدبي في الأندلس.

الفصل الأول: مفهوم الشعر.

-تمهيد:.. 131

-علاقة مفهوم الشعر بالمحاكاة والتخييل:.................................. 134

1-التخييل:.. 141

أ-على مستوى المتلقي:... 141

ب-على مستوى المبدع:... 142

2-المحاكاة.. 143

-بواعث الشعر:.. 149

-الغرابة والتأثير:.. 154

-الفصل الثاني: الأخذ الأدبي.

-تمهيد:.. 165

-بداهة الأخذ:.. 167

-أنواع المعاني:... 175

1-المعاني المخترعة:.. 176

2-المعاني المسبوق إليها:.. 178

3-المعاني المتداولة..180
-مراتب الأخذ..181
-مصطلحات الأخذ الأدبي..191

الفصل الثالث: الطبع والصنعة.

-الطبع والصنعة في النقد العربي القديم..197
-الطبع والبديهة والارتجال..203
-الصنعة..219

الفصل الرابع: نقد النثر.

-مكانة النثر في الأدب الأندلسي..227
-الفصل بين الشعر والنثر..232
-البديهة والارتجال..243
-أسلوب النثر..247
-الفصاحة والبلاغة..249
-فنون النثر وأساليبه..254
-ضروب النثر..256
-السجع..263

-أدب الكتّاب وصنعة النثر:.. 268

الخاتمة.. 273

فهرس المصادر والمراجع:... 279

فهرس الموضوعات:.. 297